Deutsche Literaturgeschichte

Die Auseinandersetzung zwischen Kotzebue und der Frühromantik um die Jahrhundertwende.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde bei der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Josef Kotzur
aus Gleiwitz.

Promotion: 27. Juli 1932.

1932.

Druck: Oberschlesische Volksstimme GmbH., Gleiwitz, Reichspräsidentenplatz 4

Referent: Professor Dr. Merker
Korreferent: Professor Dr. Ranke

Examen rigorosum: 4. Mai 1932

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Übersicht.

I. Einführung:

Das erste Vorgehen der Romantik gegen Kotzebue . . S. 7.

II. Darstellung:

a) Der Satirenstreit um die Jahrhundertwende.

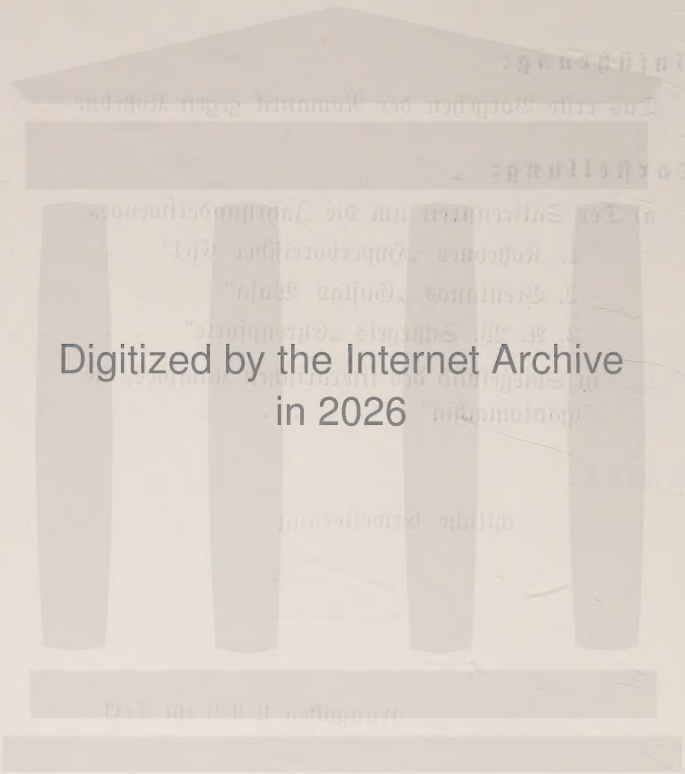
1. Kotzebues „Hyperboreischer Esel" . . . . . S. 10.
2. Brentanos „Gustav Wasa" . . . . . S. 38.
3. A. W. Schlegels „Ehrenpforte" . . . . . S. 49.

b) Ein Spiegelbild des literarischen Kampfes, die „Gigantomachia" . . . . . S. 79.

III. Schluß:

Geistesgeschichtliche Erweiterung . . . . . S. 86.

Die Literaturangaben stehen im Text.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543117_0082

Vorwort.

Das ursprünglich von mir bearbeitete Thema lautete: „Kotzebue und die Romantik". Im Verlauf mehr als zweijähriger Studien sammelte sich eine Fülle von Material an. Der Umfang einer Dissertation wurde bedeutend überschritten. Hier lege ich daher nur einen in sich abgeschlossenen Bruchteil des gesamten Stoffes vor. Gegenstand der Behandlung sind nur die drei Satiren, die den Gipfelpunkt des literarischen Kampfes zwischen Kotzebue und der Romantik darstellen. Was sonst noch in die Zeit um die Jahrhundertwende (1799 bis 1801) fällt, wird nur gestreift. Ich behalte mir vor, unter günstigeren Zeitverhältnissen eine umfassende Gesamtdarstellung zu geben.

I. Das erste Vorgehen der Romantik gegen Kotzebue.

Die junge Romantik nahm den Kampf mit der herrschenden literarischen Richtung, der Aufklärung, auf. Deren hervorstechendster Exponent war Kotzebue. Gegen ihn wenden sich die jungen Poeten. Kotzebue antwortet auf die Angriffe der Gegner mit der Satire „Der hyperboreische Esel". Eine Rache für diesen wiederum stellen die romantischen Gegenschriften, Brentanos „Gustav Wasa" und A. W. Schlegels „Ehrenpforte", dar. Das ist kurz der sachliche Zusammenhang.

Tieck verspottet Kotzebue als „Hans Knopfmacher" in der „Denkwürdigen Geschichtschronik der Schildbürger". Die romantische Ironie zielt gegen die „ehrlichen und fast zu tugendhaften Huren" der Kotzebueschen Stücke. Die verlogene Unmoral, die Zusammenhangslosigkeit und Kotzebues Vorliebe für exotische Figuren werden von Tieck persifliert[1]). Spott über die Uebertreibungen und Kraßheiten in den Kotzebue'schen Charakteren enthält die Erzählung „Fermer der Geniale". Als Beispiel wird der Menschenhasser Meinau aus „Menschenhaß und Reue" erwähnt[2]). — Verliebte schwärmen in ihrem Rauschzustand für Kotzebue[3]). — Die beliebte Modegattung der Zeit, das rührselige Familienstück, wird im „Gestiefelten Kater" verspottet. Kotzebues „Papagei" dient als Beispiel. Die gleiche satirische Märchenkomödie Tiecks enthält eine Stichelei gegen Kotzebues „Menschenhaß und Reue" und noch einmal gegen seine exotischen Figuren, besonders in dem Drama „Die Negersklaven"[4]). — In den „Sieben Weibern des Blaubart" wird wiederum das bürgerliche Drama, hier Kotzebues „Kind der Liebe", karikiert[5]). Ueberdies wird die laszive Moral der Gurli (aus Kotzebues „Indianer in England") mit feiner romantischer Ironie angeprangert[6]). — Bittere Worte findet Tieck im „Poetischen Journal" (1800) für die Tatsache, daß die Engländer für Shakespeare keinen Sinn haben, daß sich aber Kotzebue bei ihnen einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut[7]). — Der auf seinen falschen Ruhm pochende Kotzebue wird bloßgestellt[8]).

Bernhardi, der Schwager Tiecks, ein unbedeutender Nebenläufer der Romantik, trat als Kritiker gegen Kotzebue auf den Plan.

---

[1]) Tiecks Schriften, 1826; 9, 57.
[2]) Schriften 15, 201.
[3]) „Die Teegesellschaft", Schriften 12, 364.
[4]) Tiecks Werke, herausgegeben von Gotthold Ludwig Klee, 1892; I, 115, 123, 128.
[5]) Schriften 9, 209 f.
[6]) Schriften 9, 209.
[7]) S. 54.
[8]) „Herkules am Scheidewege", im „Poetischen Journal" S. 160 f, in Tiecks Schriften 9, 339.

Für seine Zwecke bediente er sich der Zeitschrift „Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks", die von Rambach und Feßler herausgegeben wurde. Bernhardi redigierte von 1798 bis 1800 einen ständigen Artikel darin: „Deutsches Theater". An dieser Stelle hat er auch eine Anzahl von Dramen Kotzebues rezensiert. Erst allmählich ringt sich der Kritiker zu einem einheitlichen Standpunkt durch. Von halber Anerkennung Kotzebues gelangt er schließlich zur schroffsten Ablehnung und zu fast haßerfüllter Gegnerschaft. Behandelt werden: Kotzebues „Graf Benjowski"[8]), „Die Korsen"[10]) „Schreibepult"[11]), die Wirkung auf das Publikum als Kotzebues Maßstab[12]) „Das Epigramm"[13]), „Lohn der Wahrheit"[14]), „Die beiden Klingsberge" [15]); merkwürdigerweise spricht sich Bernhardi anerkennend über Kotzebues minderwertiges Spektakelstück „Johanna von Montfaucon" aus[16]). Er spendet Kotzebue hohes Lob und nimmt ihn gegen Publikum und Rezensenten in Schutz. Schroffe Ablehnung erfahren dagegen Kotzebues „Gustav Wasa"[17]), „Oktavia"[18]) und „Der Besuch"[19]).

August Wilhelm Schlegel war von 1796 bis 1799 an der „Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung" (herausgegeben von Schütz) als Mitarbeiter tätig. In dieser Zeit hat er fast 300 Rezensionen verfaßt. Darunter finden sich nur zwei von Kotzebues Stücken, die Kritik der „Spanier in Peru"[20]) und der „Verleumder"[21]). Von weiterer Beschäftigung mit Kotzebue sieht Schlegel ab und betont: „Jedes neue Produkt dieses Schriftstellers (sie folgen so schnell aufeinander, daß es zuweilen nicht leicht ist, mit Gewißheit das neueste zu nennen), muß den Beurteiler überzeugen, daß es vergeblich sein würde, bei seiner beständigen Versündigung an echter Sittlichkeit und Schönheit zergliedernd zu verweilen. Im Schlechten und Guten und in seiner eilfertigen Fruchtbarkeit bleibt er sich ungefähr immer gleich, und wenn auch einmal eins seiner Werke das andere übertrifft, so macht er doch im ganzen keine Fortschritte zur Vollkommenheit. Allein fürs erste wird er wohl der Liebling unserer gewöhnlichen Schauspieler und des großen Haufens ihrer Zuschauer bleiben, weil sich weder die Darstellungsgabe der ersten, noch die Empfänglichkeit der anderen zu Kunstwerken in einem höheren Geschmack erheben kann." — In der ersten romantischen Zeit-

---

[9]) Märzheft des „Archivs" 1798.
[10]) Aprilheft 1798.
[11]) Juni 1798.
[12]) September 1798.
[13]) Januar 1799.
[14]) Februar 1799.
[15]) Juni 1799.
[16]) Juliheft 1799.
[17]) April 1800.
[18]) Juni 1800.
[19]) Oktober 1800.
[20]) Allgemeine Literaturzeitung 1796, Nr. 351, Band IV, Spalte 345, vom 8. November; A. W. Schlegels Werke, herausgegeben von Böcking, 1846, X, 310.
[21]) A.L.Z., Spalte 345 bis 347; Werke X, 311.

schrift, im „Athenäum" (1798 bis 1800), wurden die „Fragmente" veröffentlicht, Leitsätze, in denen die neuen Ideen zum Durchbruch kommen. Schon vorher hatte Friedrich Schlegel in Reichards „Lyceum" „Fragmente" veröffentlicht (1797). Auch Kritik wurde geboten. Kotzebue wird in den Athenäumsfragmenten Nr. 59[22]) und Nr. 405[23]) aufs Korn genommen. Der Vielschreiber wolle die Rezensenten seiner eigenen Meinung versklaven. Seine verlogene Wohltätigkeitsmanier wird angeprangert. Unwesentliche Aeußerungen über Kotzebue finden sich noch an zwei Stellen des „Athenäums". Im zweiten Band, 2. Stück (IV. „Notizen") unter dem Titel: „Aus einem Briefe von Paris über Kotzebues „Menschenhaß und Reue"" wird von dem großen Beifall berichtet, den Kotzebues Stück in Paris gefunden hat. Ironische Wendungen ersetzen eine prinzipielle Stellungnahme. Der zweite Band[24]) des „Athenäums" enthält noch eine Kotzebue verspottende „Ankündigung".

Die mannigfachen romantischen Anfeindungen — deren Erwähnung hier bis zur zeitlichen Begrenzung des Themas (1801) geführt wurde — riefen in Kotzebue den Drang nach Rache wach. Er schrieb eine Satire gegen die jungen Romantiker, die im folgenden Abschnitt zu behandeln ist.

---

[22]) „Athenäum", 1798, 1. Band, 2. Stück.

[23]) a.gl.O. S. 125, vgl. A. W. Schlegels Werke, herausgeg. von Ed. Böcking, 1846, VIII, 4.

[24]) 2. Stück, S. 339.

II. a) Der Satirenstreit um die Jahrhundertwende.

1. Kotzebues „Hyperboreischer Esel".

Das Hauptwerk Kotzebues gegen die Romantik ist das satirische Drama: „Der hyperboreische Esel". Die Persiflage besteht darin, daß Worte der Romantiker ironisch zitiert werden. Genaue Quellenverweise sind hinzugefügt. In dieser Art der Verspottung hat Kotzebue Vorgänger und Vorbilder gehabt. Der Literaturgeschichte ist Nicolais Schrift: „Vertraute Briefe ..." als Vorläufer und Muster für Kotzebues Satire bekannt. Es sind jedoch noch zwei ältere Vorgänger hierher zu stellen.

Im Jahre 1798 erschien in Leipzig ein Buch mit dem Titel: „Ankündigung und Probe einer Ausgabe der römischen und griechischen Klassiker in Fragmenten, enthaltend die Fragmente von Ciceros erster Catilinarischer Rede, mit philologischen Epigrammen und Idyllen begleitet. Nebst einer Vorrede, bestehend in Fragmenten — von Friedrich Schlegel, Rom 1798". Das ist eine merkwürdige, in schwerfälligem Stil geschriebene Spottschrift. Hier finden sich ausgiebige Zitate aus den „Athenäums"- und „Lyzeums"fragmenten[25]). Fast die Hälfte des Buches nimmt der „Vorbericht des Herausgebers" ein. Darin werden die Fragmente Schlegels zitiert, um sie der Lächerlichkeit preiszugeben. Genaue Quellenverweise sind hinzugefügt. Das gleiche Verfahren wendet später Kotzebue im „Hyperboreischen Esel" an. Zum Teil werden dieselben Fragmente verspottet, die Kotzebue heranzieht, darunter auch jenes, das der Satire Kotzebues den Namen gegeben hat. Als Stilprobe sei eine Stelle aus der „Ankündigung" zitiert: „Ich sollte meinen, wenn dieser *ἐπέσβολος* die edelsten Senatoren und Nobili der teutschen Gelehrtenrepublik — die hierin mehr von einer Oligarchie hat, das heißt wenige, — mit seiner Feder antasten und mit Dintenklexen bewerfen kann — einen Joannem Paulum [Jean Paul] — einen Garvium [Garve] — der Verstorbenen nicht zu gedenken, von denen es bei uns heißt nil nisi male: so hätten sich, dächt' ich, nur diejenigen zu kondolieren, die statt solcher ehrenvollen Schandflecke (die wie das Wort macula bei den Persern, nach Plinius, einen Edelstein bezeichnen) nur schändende Ehrenzeichen bekommen haben — wie Summus Goethius [Goethe] — und sein frommer Jünger Petrus Leberecht [Tieck], der seinen Meister noch nie verleugnet hat. Aber auch diese tröstet ja Er (Schlegel)[26]) oder sein Bruder pag. 18 („Athenäum"): „Viele Lobredner" — schreibt einer von ihnen — „beweisen die Größe ihres Abgottes" (so wie manche Lästerer die des Gelästerten)

[25]) vgl. S. 9.
[26]) gemeint ist Friedrich Schlegel.

„antithetisch, durch die Darlegung ihrer eigenen Kleinheit"". — Damit Schlegel „seinen philologischen Trieb in der Tat befriedigen lernen und sich hierfür auch von anderen literarisch affizieren lassen könne", wolle der Verfasser eine neue Ausgabe der alten Autoren veranstalten und zwar in fragmentarischer Form. Mit der ersten Catilinaria mache er den Anfang. Die Vorrede ist unterzeichnet mit: „Gottlob Dietrich Schlägel[27]), Rektor der Stadtschule und gegenwärtig vikarierender Bürgermeister zu Birnamswalde". Es folgt eine „fragmentarische Präfation von Friedrich Schlegel", „aus dem „Lyceum der schönen Künste" (ersten Bandes zweiter Teil) und dem „Athenäum" (ersten Bandes zweites Stück) gesammelt". Das ist ein bloßer Abdruck einer Reihe von „Lyceums"- und „Athenäums"fragmenten. Darauf wird ein Teil der ersten Catilinarischen Rede Ciceros wiedergegeben, mit reichlich beigefügten parodistischen Anmerkungen, den „Epigrammata philologica". Diese wiederum werden abgelöst durch „Idyllia philologica". (In der Hauptsache eine Stelle aus Sallusts Catilina.) Zuletzt wendet sich der Verfasser noch einmal an Friedrich Schlegel selbst. Das Ganze ist eine witzlose Satire ohne jede geistige Lebendigkeit oder Zündkraft des Spottes.

Eduard Berend[28]) erwähnt die „Ankündigung" in den „Beiträgen zum Anonymenlexikon". Er stellt fest, daß die Bücherlexika — auf Grund des Titels — oft fälschlich Friedrich Schlegel als *Verfasser* der Schrift nennen, die doch in Wahrheit *gegen* ihn gerichtet ist. Die Satire sei verfaßt „von einem Freunde Jean Pauls, dem damals erst 18-jährigen Leipziger Philologen und Violinvirtuosen Paul Emil Thieriot" (1780—1831). Bereits im folgenden Jahre habe er in einem Briefe an Jean Paul vom 31. März 1799 bereut, „den Schlegel so angelassen zu haben ohne allen edleren Zug und Wink". 1802 soll er in Paris viel mit Friedrich und Dorothea verkehrt haben. — Alfred Rosenbaum wiederholt lediglich diese Angaben in den „Beiträgen zum deutschen Anonymenlexikon".[29])

Friedrich Schlegel spricht von der „Ankündigung" in einem Briefe an Caroline vom 20. Oktober 1798[30]). Er schreibt: „In der elenden Broschüre, so in Leipzig erschienen ist, geht's ganz aufs „Athenäum" los, aber doch vorzüglich auf mich, auch noch auf die Fragmente im „Lyceum"". Diese Briefstelle ist lange Zeit fälschlich auf den „Hyperboreischen Esel" gedeutet worden, was schon chronologisch nicht stimmt. Auch Wilhelm Herbst kennt die „Ankündigung"[31]). Thieriot (wenn er der Verfasser ist) hatte im gleichen Jahre (1798) eine Satire gegen Voß' Homerübersetzung geschrieben[32]). Herbst weist auf die Rezension

---

[27]) also anders als auf dem Titelblatt, vgl. S. 10.
[28]) Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 4, 2; 1913, S. 380.
[29]) Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 15; 1923, S. 77.
[30]) „Caroline, Briefe aus der Frühromantik", nach Georg Waitz, vermehrt herausgegeben von Erich Schmidt, Leipzig 1913, I, 463; künftig zitiert: Caroline".
[31]) „Johann Heinrich Voß", Leipzig 1874; II, 2, 237.
[32]) „Der Scholiast zum deutschen Homer".

dieser Schrift in der „Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek“[33]) hin, wo der Verfasser „ein Leipziger Philologe und Virtuose“ genannt wird. Bei der Besprechung von Herbsts Buch[34]) nimmt Redlich Gelegenheit, die irrige Beziehung der oben angeführten Briefstelle Friedrich Schlegels auf den „Hyperboreischen Esel“ zurückzuweisen und richtig mit der „Ankündigung“ zu verbinden.

Kotzebue hat das inhaltslose Werkchen sicher gekannt. Gegenstand und Methode der Satire kehren in seiner Persiflage gegen die Romantik wieder. Die hier angewandte Technik der Ironisierung hat er weiter ausgebaut. Es wurde bereits festgestellt, daß teilweise die gleichen Fragmente in beiden Schriften herangezogen sind.

Eine zweite Vorstufe für Kotzebues Pasquill findet sich im „Archiv der Zeit“[35]). Im Januarheft des Jahrgangs 1799[36]) erschien ein Artikel: „Das Athenäum, ein Fragment“. Voller Hohn wendet sich der Verfasser gegen die Schlegel: „Ein berühmter Denker schrieb im vergangenen Herbst folgende merkwürdige Stelle an eine Dame in H.**: „Zu den Zeichen der Zeit gehört auch das „Athenäum“ der Gebrüder Schlegel. Diese Herren besitzen die Gabe, das nicht Denkbare zu denken, das bloß Denkbare zu fühlen, das bloß Fühlbare anzuschauen, und das bloß Anschauliche mit Händen zu greifen, etc.““ Grimmig werden die Fragmente verspottet, die im Text — in Fettdruck — ausführlich zitiert sind. Genaue Quellenverweise sind beigegeben. So ergibt sich das gleiche Bild, wie wir es dann bei Kotzebue finden. Wiederum decken sich einige Anführungen in beiden Satiren. Den Kern der parodistischen Darstellung bildet ein ironischer Vergleich der drei Tendenzen[37]) in Schlegels Fragment mit Berghöhen.

Der witzlose Artikel ist mit „N.“ unterzeichnet. Das deutet auf Gottschalk Necker als Verfasser; unter diesem Pseudonym verbirgt sich ein gewisser Daniel Jenisch. Der gleiche Skribent hat auch in seiner „Diogeneslaterne“ Spott und Hohn über Schlegel ausgeschüttet.

Das bedeutendste Vorbild für Kotzebues Satire war Nicolais antiromantische Schrift: „Vertraute Briefe von Adelheid B.** an ihre Freundin Julie S.**“, die im Mai 1799 erschien. Bedeutsam ist, daß die in den beiden vorher erwähnten Werken angewandte satirische Technik hier eine veränderte Gestaltung erfahren hat. Dort wurden die Zitate der romantischen Aussprüche — durch kurzen verbindenden Text — einfach aneinandergereiht. Hier dagegen liegt ein abgeschlossenes Buch mit eigener Handlung vor. Sogar eine besondere Figur tritt auf, die in der Sprache der Schlegel'schen Fragmente redet, als ob es eigene Gedanken und nicht Zitate aus dem „Athenäum“ wären. Von diesem Punkte führt zu Kotzebues „Hyperboreischem Esel“ nur noch ein kleiner Schritt. Bei Kotzebue ist 1.) der Stoff

---

[33]) LVI, I, S. 277, ff.

[34]) Zeitschrift für deutsche Philologie, Band 6 (1875), S. 353, Anmerkg.

[35]) vgl. S. 8.

[36]) Band I, S. 44.

[37]) Die französische Revolution, Goethes „Meister“ und Fichtes Wissenschaftslehre seien die größten Tendenzen des Zeitalters. (Fragment 216; S. 56).

nicht mehr episch, sondern dramatisch geformt; 2.) Kotzebue schuf eine Gestalt, die ausschließlich die Fragmente im Munde führt. Nicolais Schrift erscheint also in Kotzebues Pasquill dramatisiert und gesteigert. — In den „Vertrauten Briefen" werden junge Leute charakterisiert, unter denen die Romantiker zu verstehen sind, und die daher recht schlecht wegkommen. Eine Auseinandersetzung über Goethe entspinnt sich. Der Goetheverteidiger Dr. Pandolpho (daneben Gundibert) stellt die Figur des Schlegelianers bei Nicolai dar, wie dann Karl Berg bei Kotzebue. Er spricht mit Worten der Athenäumsfragmente. Am Schluß des Gesprächs folgt der Quellenverweis: „Dr. Pandolpho brachte nicht einmal seine eigenen Gedanken vor. Es findet sich, daß alle mit „ " bezeichneten Machtsprüche in der Zeitschrift der Gebrüder Schlegel „Athenäum" im zweiten Stück, S. 100, 63, 73, 34, 81, 99, in den sogenannten Fragmenten wörtlich abgedruckt sind." Daran wird weiter eine boshafte Bemerkung geknüpft: „Diese Fragmente dienen übrigens noch dazu, ein Zeugnis abzulegen, daß dergleichen Wesen, wie Frau Adelheid beschreibt, in der deutschen Welt wirklich existieren, und zwar mit noch größerer Anmaßung der alles zermalmenden Poesie der Poesie und mit noch frischerem Kolorit der sich selbst einbildenden Einbildung, hochtrabend und dunkelhell, als hätten sich Kaspar Lohenstein und Jakob Böhme zusammen auf den Dreifuß der Priesterin zu Delphi gesetzt. (Anmerkung des Herausausgebers.)" (S. 79). In diesem Sinne geht es weiter. Wiederum stößt man zum Teil auf die gleichen Fragmente wie später bei Kotzebue.

Die satirische Technik, die Kotzebue in den angeführten Schriften vorfand, war ihm selbst nicht fremd. Er hatte diese Methode bereits in dem schmutzigen Pasquill: „Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn" angewandt (1790). Auch da zitiert er Worte der Gegner, um sie zu parodieren. Fußnoten bieten genaue Quellenverweise. An einer Stelle (S. 70) holt er eine Wendung aus Goethes „Erwin und Elmire" herbei[38]). Kotzebue hatte somit Uebung in dieser Art der Persiflage, die dann im „Hyperboreischen Esel" ihren deutlichsten Ausdruck fand. Dieses „drastische Drama" besteht nur noch aus Zitaten und Verweisen.

Die Satire erschien im September 1799 im Verlage von Kummer in Leipzig. Der vollständige Titel lautet: „Der „Hyperboreische Esel oder die heutige Bildung, ein drastisches Drama und philosophisches Lustspiel für Jünglinge — in einem Akt von A. v. Kotzebue". Die Titelvignette zeigt eine Statue des Apoll, der auf einer Leier spielt. Vor ihm tanzt ein Esel auf den Hinterbeinen. Dazu gehört das Motto: Saltantes satyros imitabitur . . . aus Vergils Eclogen 5, 75. — Die unglückliche Figur des Romantikers, Karl, soll als ein Opfer der „heutigen Bildung" erscheinen. So erklärt sich der Untertitel. Wie aber kommt Kotzebue zu dem merkwürdigen Haupttitel? Mit dem Gedanken des Ganzen steht die Bezeichnung „Hyperboreischer Esel" in keinem ursächlichen Zusammenhange. Kotzebue hat lediglich eine sich ihm bietende Möglichkeit benutzt, um dem Gegner ein Schimpfwort anzuhängen. Das Athenäumsfragment 197 lautet: „Schwerlich hat

[38]) sonst die „Berliner Monatsschrift", das „Deutsche Museum", usf.

irgend eine andere Literatur soviel Ausgeburten der Originalitätssucht aufzuweisen als unsere. Es zeigt sich auch hierin, daß wir Hyperboreer sind. Bei den Hyperboreern wurden nämlich dem Apoll Esel geopfert, an deren wunderlichen Sprüngen er sich ergötzte." Hier fand Kotzebue die jungen Literaten als „Hyperboreer" charakterisiert und überdies den „Esel" damit in Beziehung gebracht. Auf Grund dieses Fragments bezeichnet er seine Romantikerfigur als einen „Hyperboreischen Esel".

Kotzebue hat der Posse eine „Zueignungsschrift" vorausgeschickt, die mit Satire erfüllt ist. Er wendet sich höhnisch direkt an die Schlegel. Mit einer Widmung seiner Schrift an diese beginnt er. Das Stück habe er geschrieben zu dem Zweck, „ihre Lehren auch in das große Publikum zu verbreiten und sie folglich gemeinnütziger zu machen." Dem allgemeinen Nutzen sollen die Thesen der Frühromantiker zugeführt werden. Schon hier, im ersten Satze, offenbart sich das utilitaristische Prinzip des Aufklärers, daneben aber auch — ganz abgesehen von der Ironie der Worte — die boshafte Gehässigkeit des Angriffs. Die Maximen der Schlegel, die zur Darstellung kommen, werden ja als gefahrbringend für die bürgerlichen Zustände dargestellt. Diese Lehren „gemeinnützig" machen wollen, heißt also: ich werde den Menschen zeigen, was für gefährliche Subjekte ihr seid.

Kotzebue erklärt dann, warum er die dramatische Form gewählt hat. Hier beginnt auch sofort das ironische Zitieren von Fragmenten aus dem „Athenäum." Der Verfasser macht Angaben darüber, wie der Gedanke der Abfassung der Satire in ihm entstand. Er erfindet zu diesem Zweck — auf einem Athenäumsfragment fußend — einen Freund, mit dem er in partialer Ehe lebe, und macht diesen zu einem Gegner der Schule, sich selbst aber ironisch zu deren Parteigänger. Kotzebue behauptet dementsprechend, daß er: „. . . Sie beide, meine günstigen Herren [also die Schlegel], als die größten Genies betrachte, die auf dem Erdboden leben", der Freund dagegen in seiner geistigen Beschränktheit „die hohe Verwirrung Ihrer hohen Geister" nicht zu fassen vermag. Diesem „partialen Ehekonsorten" wird eine Wendung aus Duclos' „Moeurs de ce siècle" in den Mund gelegt, die Kotzebue, nachdem er sie angeführt hat, auch noch ins Deutsche übersetzt. Der Abschnitt aus Duclos wendet sich gegen Schriftsteller, die sich nach außen hin ein großes Air zu geben verstehen, innerlich aber ein bloßes Nichts sind. Bei ihnen ist alles „nur der Ton der Wichtigkeit und Selbstgenügsamkeit, der manche blendet"; („un ton d'importance et de suffisance, un peu d'impertinence n'y nuit pas, et quelquesfois le maintien suffit". Der imaginäre Freund sei so unverschämt gewesen, die Worte Duclos' auf Schlegel zu beziehen. Als Verfechter der Schlegelschen Genialität hätte Kotzebue dem Tadler die Fragmente und die „Lucinde" entgegengehalten. Die Situation wird dazu benutzt, durch den Mund des erfundenen Anderen harte Urteile zu fällen. Von der „Lucinde" heißt es: die feinsten Säue (aus Fragment pag. 84) hätten sich in dieses schlüpfrige und schlechte Werk geflüchtet. Ueber

die Fragmente wird geäußert: „Die meisten wären hoher Unsinn, den niemand, auch Sie selbst [die Schlegel] nicht einmal verstünden." Das mag das allgemeine Urteil der Philister der Zeit gewesen sein, die alles für Unsinn hielten, was sich über ihren engen Horizont erhob. Diese Meinung hat auch Bernhardi im Auge, wenn er in seiner Besprechung des „Athenäums"[39]) meint: „Man glaubte, die Fragmente wären hingeschrieben aufs Geratewohl, es wären Einfälle, aus einer augenblicklichen und dabei schlechten Stimmung hervorgegangen, und mit allgemeinen Sätzen durchaus nicht zusammenhängend . . ." — Um einen Gegenbeweis gegen die Ansichten des „partialen Ehekonsorten" zu liefern, wolle es Kotzebue unternehmen, die Fragmente „in dramatischer Form so darzustellen, daß jedermann Lust und Freude daran haben sollte." Es fehle ihnen nur an einer faßlichen Form, um verstanden zu werden. Wieder ist der Sarkasmus auf die Spitze getrieben. Die „faßliche Form" bringt Kotzebue dadurch zustande, daß er die Fragmente in den Rahmen der gewöhnlichsten Alltagsunterhaltung einspannt, wo sie natürlich lächerlich wirken müssen.

Kotzebue spricht ferner in der „Zueignungsschrift" von der notwendigen Beschränkung des Stoffes. Er höhnt: „Nun muß ich zwar bekennen, daß es mir nicht möglich gewesen ist, Ihren ganzen herrlichen fragmentarischem Unterricht in die dramatische Form zu gießen, und ich habe teils Ihre schönen, volltönigen, in der neuesten philosophischen Terminologie ausgedrückten Wundergedanken, teils Ihre herrlichen, kraftvollen Zoten weglassen müssen; denn dasjenige Publikum, für das ich schreibe — Sie wissen, ich schreibe nur für den großen Haufen[40]) — würde die ersteren doch nicht verstanden, und für die letzteren zu zarte Ohren affektiert haben." „Weh, sehr weh" habe es ihm getan, „die köstlichen Dinge" besonders „aus den Mysterien der Venus *Πάνδημος*" der „Lucinde" übergehen zu müssen. Er skizziert, was er alles noch hätte anbringen können, und macht so Andeutungen über einen weiteren Ausbau seiner Satire. Bezeichnend für Kotzebue ist, daß seine Aufzählungen sich nur mit der „Lucinde" als Stoffquelle beschäftigen und die Erweiterung der Liebesszene zwischen Karl und Malchen im Auge haben. Er schließt boshaft: „Doch halt! Es wird zuviel. Ich schweige und bewundere nur den fesellosen Geist". Die Persiflage bot hier zugleich die Gelegenheit, Zitate aus der „Lucinde" zu häufen, stets im Rahmen der parodistischen Absicht. Charakteristisch ist auch, daß Kotzebue dem Effekt, dessen er durch die stoffliche Beschränkung verlustig gegangen ist, ein besonderes Bedauern widmet. „Sehen Sie, meine günstigen Herren, alle diese schönen Sächelchen habe ich weglassen müssen, ob ich gleichwohl wußte, welchen starken Effekt sie hervorgebracht haben würden, aber die Alltagsmenschen haben keinen Sinn für die Frechheit, der sie so vortrefflich das Wort reden." Es wäre immerhin genug übrig geblieben, um den „partialen Ehekonsorten" zu beschämen, „und den Samen Ihrer [der Schlegel; Anredeform] weisen Leh-

[39]) „Archiv der Zeit", Maiheft 1801; I, 369.
[40]) Kotzebue denkt an A. W. Schlegels Aeußerung, s. S. 8.

ren auch unter dem großen Haufen auszustreuen".[41]) Schlegels Wendung vom großen Haufen — die Kotzebue offenbar sehr gekränkt hat — muß dazu dienen, die Stellung von Kotzebues Romantikerfigur, Karl, zu charakterisieren. Karl stehe allein, „die mit ihm Spielenden gehören eigentlich auch zum großen Haufen, haben auch keinen hinanreichenden Sinn; aber hier blieb ich nur der Natur getreu, denn wie wenige mögen sich dieses erhabenen Kunstsinnes erfreuen". Kotzebue deckt hier ein Grundprinzip seiner Satire auf, das zugleich eine ihrer Schwächen ist, die Stellung des Schlegelianers unter den Alltagsmenschen.[42]) Ferner nimmt Kotzebue für seinen Standpunkt die überwältigende Mehrheit des Publikums in Anspruch. Karl repräsentiert nur die wenigen romantischen Wirrköpfe.

Zum Schluß zieht Kotzebue die Nutzanwendung. Er sei so kühn, zu glauben, den Beifall der Schlegel verdient zu haben und auf ihre Dankbarkeit rechnen zu dürfen. Die schlechten Sachen ihrer Freunde würden ja von ihnen gelobt. So mögen sie als Gegenleistung, wenn es ihm „einmal widerfahren sollte, einen schlechten Roman zu schreiben", dem Publikum den Wert und die Güte des Werkes demonstrieren, und zeigen, daß es nur am Publikum selbst liege, wenn es so hohe Kunst nicht verstünde. Als Beispiel eines schlechten Romans wird Tiecks „William Lovell" angeführt. Das ist die einzige Stelle des „Hyperboreischen Esels", die auf Tieck Bezug nimmt. Kotzebue ist zu plump, um es sich versagen zu können, am Schluß noch einmal ausdrücklich auf die Persiflage, die er beabsichtigt, hinzuweisen. Mit den Worten daß „der reichhaltige Stoff noch lange nicht erschöpft" sei, und daß er „bei wiederholten Veranlassungen" „mit Vergnügen" „auf eine ähnliche Art" seine „Dankbarkeit" bezeigen wolle, klingt die „Zueignungsschrift" aus. Der Schluß erinnert an den des schmutzigen „Dr. Bahrdt".[43]) Auch dort (S. 92) findet sich die Versicherung, daß Kotzebue, wenn es nötig sei, wieder auftreten werde. Die Vorrede ist unterzeichnet: „Geschrieben zu Jena, mit einer Schwanenfeder aus ihrem weißen Fittich, im September 1799. Der Verfasser".

Verschiedene Erwägungen mögen Kotzebue veranlaßt haben, der Posse diese „Zueignungsschrift" vorauszuschicken. Darin bot sich ihm nämlich die Möglichkeit, sich direkt an die Schlegel, seine „günstigen Herren", zu wenden. Grimmige Parodie konnte einfließen. Vielleicht schien es ihm witzig, sich als Freund der jungen Romantiker hinzustellen und dann sagen zu können, daß er ihren Beifall verdient zu haben glaube. Er wollte wohl auch dem Publikum, das die romantischen Schriften nicht kannte, unmittelbar deutlich machen, gegen wen das Pasquill gerichtet war. Eitelkeit hat Kotzebue veranlaßt, von der Beschränkung des Stoffes zu sprechen. Die Gegner sollten nicht denken, daß nur die von ihm getroffene Auswahl von Zitaten sich lächerlich machen ließe. Weitere Persiflage wäre ihm ein leichtes gewesen.

---

[41]) vgl. S. 15, Anm. 40.
[42]) darüber vgl. S. 28.
[43]) vgl. S. 13.

Das Schwergewicht der Satire liegt auf der einaktigen Posse. Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Frau v. Berg lebt auf dem Gute ihres Bruders, des Barons Kreuz. Sie hat zwei Söhne, Karl und Hans. Karl, der sich an einer Universität aufhält, ist mit Malchen, der Tochter des Barons, verlobt. Hans ist stellungsloser Förster. Karl kehrt als völlig verschrobener Mensch zurück, verdirbt es mit allen und wird zuletzt ins Tollhaus gesteckt. Hans rettet dem Fürsten auf der Jagd das Leben, gewinnt eine gute Stellung und die Hand Malchens.

Dies banale Geschehen dreht sich um die Figur des Karl. Er ist die Verkörperung der jungen Romantiker. Seine Rolle besteht nur aus aneinandergefügten Sentenzen. Auf diese Tatsache macht Kotzebue noch besonders aufmerksam. Er fügt dem Personenverzeichnis den Hinweis an: „Die Rolle des Karl ist einzig und allein und zwar wörtlich [gesperrt gedruckt] aus den bekannten und berühmten Schriften der Herren Gebrüder Schlegel gezogen. Alle die goldenen Sprüchlein dieser Weisen sind sorgfältig unterstrichen, teils, damit man nicht glauben möge, ich wolle mich mit fremden Federn schmücken, teils, weil — wie gleichfalls einer ihrer goldenen Sprüche behauptet — in der wahren Prosa alles unterstrichen sein muß. Siehe Fragmente pag. 122." Das Fragment 295[44]) lautet tatsächlich: „In der wahren Prosa muß alles unterstrichen sein." Die stets gesperrt gedruckten Zitate sind zum größten Teil den Fragmenten des „Athenäums", zum geringeren Teil der „Lucinde" Friedrich Schlegels entnommen. Drei Anführungen entstammen einem Athenäumsaufsatz mit dem Titel: „Ueber Goethes Meister". Wie bei den genannten Vorläufern finden sich in Fußnoten genaue Quellenangaben. So war es bereits in der „Zueignungsschrift". Im Original hat sich ein Fehler eingeschlichen, der zur Folge hat, daß Zitate aus den Fragmenten der „Lucinde" zugeschrieben werden. Die Seitenzahlen der Verweise beziehen sich richtig auf das Athenäum, sind aber fälschlich mit der Bezeichnung „Lucinde" verbunden worden. An folgenden Stellen ist die Angabe „ibidem", die sich auf ein voranstehendes „Lucinde" bezieht, durch „Fragmente" zu ersetzen: S. 32, Fußnote 4; S. 33, Fn. 1, 2, 3; S. 34, 1, 2, 3, 4, 5; S. 35, 1, 2; S. 36, 1, 2, 3; S. 37, 1, 2; S. 53, 1; S. 54, 1; S. 54, Fußnote 2 fehlt die Seitenangabe. (S. 142 der „Lucinde"). Blei, der einen Neudruck des „Hyperboreischen Esels" veranstaltete,[45]) hat diese Fehler übersehen.

Kotzebues Posse ist dramatisch aufgebaut. Der erste Auftritt bereitet auf das Erscheinen Karls vor. Er war drei Jahre der Heimat fern. Jetzt trennt ihn nur noch eine halbe Stunde Weges von seinen Angehörigen. Doch er besucht erst einen Gelehrten. Die Mutter und Malchen, die Braut, äußern ihr Befremden darüber, daß er nicht zuerst in ihre Arme eilt. So wird die Möglichkeit eines Konfliktes angedeutet. Die Mutter will sogleich Karls Herz erforschen; die Braut ist voll banger Ahnungen. Die Keime der Verwicklung werden gestuft. Man erfährt, daß der Fürst im angrenzenden Forste jage. Somit fin-

[44]) „Athenäum", 1. Band, 2. Stück, S. 122.
[45]) vgl. S. 35.

det der spätere deus ex machina bereits in der Exposition Erwähnung. Die dritte Szene führt Malchen mit Hans, Karls Bruder, zusammen. Sie gestehen einander ihre Liebe. Doch dieser steht die Verlobung Malchens mit Karl entgegen. So wird ein weiterer Konflikt vorbereitet. Die Spannung steigt auf den Höhepunkt. Der Boden ist bereitet. Zugleich wird auch die Stufenfolge des weiteren Ablaufs der Handlung vorgezeichnet. Zuerst will die Mutter mit Karl allein gelassen werden, es folgt der Oheim, dann Malchen, zuletzt kommt Hans. Ueberdies äußert der Baron, daß er Karl dem Fürsten vorstellen wolle. Die Front der Gegenspieler des Romantikers ist damit aufmarschiert. In Einzelauftritten rollt dann das Spiel ab, indem Karl, der in der vierten Szene in diese Atmosphäre der Erwartung eintritt, jeweils mit einer Person des Gegenspiels zusammengeführt wird. In dem vierten Auftritt verdirbt er es mit der Mutter, in dem sechsten mit dem Erbonkel, im achten mit der Braut. Die zehnte Szene stellt ihn Hans gegenüber, die elfte dem Fürsten. In festgefügten Etappen fällt so die Handlung allmählich ab. Ein nochmaliges Ansteigen der Spannung bringt der neunte Auftritt, in dem der Baron Karl ermahnt, dem Fürsten gegenüber seine unsinnige Art aufzugeben, sonst wolle er nichts mehr von ihm wissen. Vielleicht nimmt sich der Wirrkopf nun doch noch zusammen, da er durch den Fürsten eine glänzende Lebensstellung gewinnen könnte. Die Spannung wird in der zehnten Szene hingehalten. Karl stößt auch den Bruder ab. Dann folgt die Lösung, die zugleich den letzten und bedeutsamsten Bestandteil der aufgezeigten Abfolge bildet. Karl verdirbt es völlig mit dem Fürsten. (11. Szene). Die Strafe trifft ihn: er wird ins Tollhaus geschickt. Die zwölfte Szene bringt den Ausklang mit der Belohnung des guten Hans. Der deus ex machina-Fürst ernennt ihn zum Oberforstmeister. Als letzten Knalleffekt gibt es ein glückliches Brautpaar. — Die einzelnen Szenen sind gut miteinander verkettet. Die enttäuscht abziehende Mutter will ihrem verdrehten Sohn einen Mann entgegenstellen, darum erscheint im folgenden Auftritt der Oheim. Als dieser vor den Kopf gestoßen ist, erhofft er Heilung nur noch von der Liebe und schickt Malchen. Die neunte Szene kündigt Hans und den Fürsten an und verfolgt zugleich den Zweck, die Vorzüge des Hauptgegenspielers, Hans, ins hellste Licht zu rücken. Ineinander übergeführt werden die einzelnen Abschnitte der Handlung durch kurze Monologe Karls, die gleichzeitig das Thema des kommenden Dialogs andeuten. Trotz der äußeren und inneren Verkettung in der Abfolge der Stufen des Geschehens bleibt aber der Eindruck eines öden Schemas bestehen, wo mechanisch Ziffer neben Ziffer gestellt ist. – In den einzelnen Auftritten sind bestimmte Ideenkomplexe zusammengeballt. Die Mutter ist ganz besonders um das Seelenheil ihres Sohnes besorgt. Religion, Gott und damit zusammenhängende Begriffe sind das Thema der Auseinandersetzung zwischen beiden. So übernimmt jede Szene einen Grundgedanken, der eng mit der Person des betreffenden Gegenspielers verknüpft ist. Die Unterhaltung Karls mit dem Oheim dreht sich um den neuen (romantischen) Menschen. Bei der Zusammenkunft Karls mit Malchen bilden die Begriffe Liebe,

Ehe, Moral den Gegenstand der Diskussion. Hans gegenüber wendet sich das Gespräch familiären und gesellschaftlichen Dingen zu. Zwischen Karl und dem Fürsten kommen staats- und verfassungsrechtliche Probleme zur Sprache. — Wie sieht nun die Satire im einzelnen aus?

Gleich die erste Szene offenbart zwei grundverschiedene Weltanschauungen, die zusammenstoßen. Als Mutter und Braut ihr Mißfallen über Karls langes Ausbleiben äußern, hält ihnen der Oheim entgegen, daß man Karl mit einem anderen Maßstabe messen müsse. Er sei grundgelehrt und habe alle vier Fakultäten im Kopf, und „die Wissenschaften veredeln den Menschen, machen ihn — wie nennen sie es doch gleich — human. Das ist ein neues Modewort". Malchen bemerkt darauf altklug: „Wenn wir nur über den neuen Worten nicht die alten Gefühle verlieren". Das veranlaßt den Baron zu der Entgegnung: „Naseweis! Du meinst wohl, Karl sollte noch immer den Schäfer aus Geßners Idyllen spielen? — Der tändelt nicht mehr, der ist jetzt transzendental!" Der unbekannte Terminus läßt Malchen fragen: „Was heißt denn das?"; worauf sie die Antwort erhält: „Das weiß ich selbst nicht, aber es ist was Großes, was Schönes". Der Diskurs bietet hier zugleich Randglossen zur Zeitgeschichte. Neue Schlagworte tauchen auf, die für den Fernstehenden ohne Inhalt bleiben und von den Philistern als hohle Phrasen empfunden werden. An die Stelle der leichten Anakreontik ist eine ernste philosophische Haltung getreten. Karl wird von vornherein als empfindungsloser Gelehrter charakterisiert, der mit den Gefühlsäußerungen des Alltags nichts mehr zu tun hat. Unverständliche Phrasen sind sein Lebensinhalt geworden. Kotzebue, völlig unfähig, den geringsten philosophischen Gehalt auch nur zu ahnen, kann sich nicht anders helfen als dadurch, daß er den großen Grundbegriffen allen Sinn abspricht. Scharf richtet er in den Worten Malchens dem neuen „Phrasen"-standpunkt gegenüber den alten „Gefühls"-standpunkt auf. Die philosophische Einstellung der Frühromantik im Gefolge Fichtes pöbelt er hier an. —

Die Mutter hat ihr letztes Geld für Karl dahingegeben, „um seinen vielversprechenden Geist zu bilden". Dieses Opfer geschah aber nicht etwa um Karls willen oder gar der Bildung selbst wegen, sondern: „Eine Stütze im Alter hofft ich mir an ihm zu erziehen". Man kennt nur eine Ausbildung aus utilitaristischen Motiven. Spöttisch soll die Bemerkung des Oheims klingen: Karl müsse ein ganzer Kerl sein, denn er habe „bei Fichte die Wissenschaftslehre, bei Schlegel die Aesthetik und bei Schiller die Historie" gehört. Die Mutter ist ein echter Typ der Aufklärung. Rührselig meint sie: „Wenn er nur auch seine ganze Unverdorbenheit wieder mit zurückbringt"; und: „Ach Bruder, du hast keine Söhne, du weißt nicht, wie einer Mutter zu Mute ist, die ihren Liebling hinaus in die weite Welt schickt, ohne mit sorglicher Mutterliebe in der Ferne über seine Schritte wachen zu dürfen, die ein gesundes, herziges Naturkind aus ihren Armen ließ und vielleicht einen physisch und moralisch verbildeten Krüppel zurückerhält". Ihr liegt daran, daß sie „nur erst sein Herz erforsche, mit seinem Wissen mag es dann bestellt sein, wie es wolle". Auch an dieser Stelle ist der ge-

gensätzliche Standpunkt von Mutter und Sohn scharf ausgeprägt. Kotzebue hat es etwas eilig mit der Parodie, denn noch gibt ja nichts das Recht, Karl schon als moralischen Krüppel anzusehen. Begriffe wie „Unverdorbenheit", „Natur" und „Herz" sind die Grundprinzipien der Weltanschauung der Mutter. Karl tritt ihr entgegen als der Prätendent der „Kultur", einer übersteigerten, falschen Kultur und als Typus des fühllosen Verstandesmenschen. Es ist eine charakteristische Eigentümlichkeit Kotzebues, für „Natur" und „Gemüt" und gegen „Kultur" und „Verstand" zu kämpfen. Diesen charakteristischen Zug verleugnet er selbst in der Satire nicht, wo er doch andere Ziele im Auge hat.

Auf die gleiche Kontroverse ist der zweite Auftritt, ein kurzer Monolog Malchens, eingestellt. Karls Braut zweifelt daran, daß ihre „Natürlichkeit" sich mit seiner „hohen Weisheit" vertragen werde.

Am Anfang der dritten Szene übt Hans eine ausgedehnte Selbstcharakteristik. Dann sagt er unvermittelt zu Malchen: „Werden Sie nur nicht böse, daß ich es so gerade heraussage, ich habe Sie sehr lieb — sehr lieb!" Sie entgegnet einfach: „Ich Sie auch". In seiner übergroßen Bescheidenheit faßt Hans Malchens eindeutige Worte nur als Mitleid ihm gegenüber auf. Er könnte sein Leben für sie lassen. Das liebende Paar einigt sich schließlich darauf, einander Bruder und Schwester sein zu wollen. Hans bricht zur Jagd mit dem Fürsten auf und Malchen schließt mit der zweifelvollen Bemerkung: „Wer weiß, ob Karl mich liebt wie du".

Die vierte Szene bringt den lang erwarteten Karl auf die Bühne. Rührselig begrüßt ihn die Mutter: „Gott sei Dank, daß ich dich wiederhabe, dich, meine Hoffnung, mein Stolz, mein Alles!" Schon die äußere Erscheinung Karls gehört zur Parodie, denn „er trägt rundgeschnittenes Haar und seine Kleidung ist sehr nachlässig". Kotzebue spielt auf die Vernachlässigung der äußeren Form durch die jungen Genies an. Die besorgte Frage der Mutter, ob ihr Sohn auch „tugendhaft" in ihre Arme zurückkehre, beantwortet Karl mit der Definition des Begriffs „Tugend" auf Grund der „Lucinde" S. 182: „Es gibt keine andere Tugend als Konsequenz". Frau v. Berg ist konsterniert, forscht jedoch positiv weiter nach Karls Stellung zur „Religion" und zu „Gott". Seine Antworten halten sich stets in der abstrakten Sphäre der Fragmente, die hier so phrasenhaft wirken müssen. Er gibt seiner Einstellung unumwunden Ausdruck: Wahre Religiosität sei zugleich Freiheit. Jedes Ideal sei ein Göttliches, in diesem Sinne gebe es „so viele Götter als Ideale". Die Stellung des Ich zu seinen Idealen sei religiös. Wenn das Christentum sich selbst adäquate Wissenschaft treibe, so laufe diese auf eine variable Erfassung und Charakteristik der Gottheit hinaus. Weil die Religion schlechthin groß sei wie die Natur, habe auch der vortrefflichste Priester nur einen Bruchteil davon. Bei der Vielgestaltigkeit der Religion rege sich der Wunsch, „alle Gattungen der Religion in sich vereinigen zu wollen." Die Mutter bleibt bei ihrer überkommenen Meinung. Was soll nur aus dem mißratenen Sohn „in dieser und jener Welt werden", denn er ist ja völlig „in den Stricken

des Satans". Ihr Sinn ist ganz aufs Konkrete gerichtet und springt sogleich auf die möglichen Folgen einer solchen Geisteshaltung über. „Verzweiflung und Selbstmord" könne daraus erwachsen. Karl bleibt unbewegt, greift in seiner Art die Worte eines um das andere auf: „Welt", „Satan", „Selbstmord" und zitiert seine Fragmente dazu. Zuletzt urteilt er verächtlich über Rousseau, was die Mutter entrüstet zurückweist.

Den fünften Auftritt bildet ein kurzer Monolog Karls. Kotzebues Verfahren, die einzelnen Dialoge mechanisch aneinanderzureihen, machte die verbindenden Selbstgespräche notwendig. Karl tröstet sich über das Unverständnis, das ihm entgegengebracht wird, mit einem Fragment (pag. 119) des „Athenäums": „Der platte Mensch beurteilt andere Menschen wie Menschen, behandelt sie aber wie Sachen und begreift es durchaus nicht, daß sie andere Menschen sind als er". Es ist unerklärlich, was Kotzebue an dieser Aeußerung — die er sehr gut auf sein eigenes Tun hätte beziehen können — lächerlich fand. Vielleicht spekulierte er auf die beleidigende Bezeichnung „platter Mensch", die der Sohn der Mutter zuteil werden läßt. Das sollte wohl die Entrüstung des Publikums wecken.

Die sechste Szene führt Karl mit seinem Onkel, dem Baron Kreuz, zusammen. Der Gegenstand der Unterredung ist nicht wie vorher ein transzendentaler, sondern ein menschlicher, persönlicher. Karls Sentenzen wirken darum hier nicht als verschrobene Ideen, sondern als wirkliche Albernheiten. Er stellt fest, daß die Mutter ihre Begriffe noch aus der „Altertümlichkeit" habe. Das veranlaßt den Oheim, den Wert des Alten herauszustreichen. Karl aber stehe darüber, er sei ein Genie. Der Baron macht seinem Neffen gelinde Vorwürfe: „Du bist so kalt, so ernsthaft". Karl philosophiert: „Der Mensch ist eine ernsthafte Bestie". („Lucinde", pag. 115). Der Onkel will ein Gegenmittel anwenden: „Du hast zu viel studiert, bist zu einsam gewesen. Ich werde dich in gute Gesellschaft führen". Ohne darauf sinngemäß zu reagieren, behauptet Karl: die Gesellschaften, die Komödien, Satiren, Kritiken, ja die ganze Literatur der Deutschen sei ernsthaft. Ueber die Begriffe „Narrheit", „Projekt" und „Existenz" werden pomphafte Aussprüche getan. Der Baron wird belehrt: er existiere gar nicht. Kreuz wird immer erboster. Er wünscht zu wissen, was Karl denn studiert habe. Darauf erhält er die Antwort: „Goethes rein poetische Poesie, denn sie ist die vollständigste Poesie der Poesie". Karl versteigt sich schließlich zu der Wendung: „Moderantismus ist Geist der kastrierten Illiberalität". Da platzt dem Onkel die Geduld, und in diesem Zustand geistiger Haltlosigkeit zitiert er nun gar selbst ein Fragment (pag. 45), das ein Werturteil über Karls Kraftsprüche darstellt: „Solche überschwengliche Dummheiten sollten in den Jahrbüchern des menschlichen Geistes aufbewahrt werden, man kann sie mit allem Verstande nicht so erfinden". Der Schlegelianer demonstriert noch, daß man Mensch sein müsse, um zu sagen, was ein Mensch solle, daß das Talent, zweckmäßigste Mittel auszuwählen, etwas ganz Geringfügiges sei, daß Ich äqual ich wäre, und so fort.

Der nun folgende kurze Monolog Karls ist nichts weniger als schmeichelhaft für den Oheim. Es gebe Leute, die den Menschen so betrachten wie ein Geschäft des alltäglichen Lebens. „Es sind die Oekonomen der Moral". (Siebente Szene).

Die moralischen Anschauungen der Frühromantik, bzw. das, was Kotzebue dafür hält, sollen nun in der achten Szene bloßgestellt werden. Karl wird mit Malchen, seiner Braut, zusammengeführt. Die Zitate sind an dieser Stelle meist der „Lucinde" entnommen, weil diese am greifbarsten den Stoff zu dem Thema: Liebe, Ehe, Moral bot. Der Romantiker „reißt" Malchen „wütend an seine Brust". Eine Entschuldigung anzuführen, kommt ihm nicht in den Sinn. Er macht die „Tölpelhaftigkeit" vielmehr — auf der „Lucinde" basierend — zum Merkmal der männlichen Natur. Ein Feuerwerk von Kraftsprüchen prasselt über den Kopf des naiven Mädchens herein: Es sei eine komische Situation, ein unschuldiges Mädchen zu sein. Die Frauen würde solange prüde bleiben, wie der Unverstand der Männer „ewige Unschuld und Mangel an Bildung" von ihnen fordere. „Sinn für die Kunst" und „Anlage zur Wissenschaft" werden den Frauen abgesprochen. Bosheit, Kälte und Gefühllosigkeit seien Kriteria ihres Wesens. Karl fällt dann über die Ehe speziell her. Fast alle Ehen seien nur Konkubinate und provisorische Versuche zu einer wirklichen Ehe. Eine Ehe à quatre schlägt Karl dem entsetzten Malchen vor. Delikatesse sei nur ein anderer Ausdruck für „niedliche Gemeinheit und gebildete Unart". Unmoralische Menschen hätten genau die gleiche Existenzberechtigung wie unpoetische. Um die Meinung der Menge dürfe man sich nicht kümmern. „Frei und kühn" müsse die Sprache der Liebe sein. Ein leichtfertiger und ruchloser Ton allein sei in der Unterhaltung mit der Braut angebracht, denn „es wäre ja grob, mit einem reizenden Mädchen so zu reden, als ob sie ein geschlechtsloses Amphibion wäre". Im Gegenteil: „Es ist Pflicht und Schuldigkeit, immer auf das anzuspielen, was sie ist und sein wird". Der Vorwurf der Frechheit trifft Karl nicht, denn „die Bildung der Frechheit ist groß und edel". Das ist der Standpunkt, den Karl seiner Braut entwickelt.

Hans hat (neunte Szene) dem Fürsten das Leben gerettet. Die kurze zehnte Szene führt ihn mit Karl zusammen. Der Gegensatz zwischen beiden zeigt sich schon im Gebahren. Hans bringt dem Bruder sein ganzes Herz entgegen und „drückt ihn feurig an seine Brust". Karl „erwidert steif" diese „Liebkosungen". Die Bescheidenheit des guten Hans wird ins hellste Licht gerückt. „Grenzenlos" ist seine Freundschaft für den Bruder, der seinerseits es ablehnt, dem anderen ein Freund sein zu wollen. Hans und Malchen sind außerstande, Karls Worte zu verstehen.

In der elften Szene tritt der Fürst in Erscheinung. Karls Ueberheblichkeit wird grell beleuchtet. Er rühmt sich, viel besser zu sein als sein Vater. Den Vorwurf der Arroganz beantwortet er in seiner Weise durch eine Definition dieses Begriffes. „Mangel an Bescheidenheit" muß der Fürst dem Schlegelianer vorhalten. Er sucht sich das übersteigerte Selbstbewußtsein aus irgend einem großen Verdienst zu

erklären. Doch darin täuscht er sich gründlich. Karl vermag auf die Frage, was er studiert habe, nur mit Phrasen zu antworten, die dem Fragesteller das Urteil entlocken: „Welch ein Bombast von Worten". Die Auseinandersetzung spezialisiert sich dann auf die Begriffe des Staatsrechts, der Verfassung und der öffentlichen Moral. Karl behauptet: die konstitutive Gewalt sei die Grundlage der Herrschaft. Ihr müsse daher notwendig auch ein Veto bleiben. Die erste Regung der Sittlichkeit sei als Opposition gegen die positive Gesetzlichkeit zu werten. Der bestehende Gesetzeszustand wird damit als unsittlich gekennzeichnet. Sofort fällt auch der Fürst ein: „Das schmeckt sehr nach den neuen, alles zerstörenden Grundsätzen". An dieser Stelle findet eine Verallgemeinerung statt. Karl wird von der Gegenpartei nicht mehr als einzelner genommen, sondern als Repräsentant einer gegenwärtig herrschenden Anschauung. Dabei bleibt es zweifelhaft, ob die Anspielung die romantische Schule oder aber die französische Revolution im Auge hat. Etwas Aehnliches fand sich schon in der vierten Szene. Die Mutter brachte dort Karls Thesen mit den „jetzigen Modesystemen" in Verbindung. Auch da erschienen die Kraftworte des Schlegelianers nicht mehr als Privatmeinung, sondern als Ausdruck einer geistigen Richtung. — Karl legt dar, was er gelernt hat: Er wisse, wie Diderots Gemälde musiziere, trage einen Theorieneierstock im Gehirn und lege täglich wie eine Henne seine Theorie. Ein Amt aber vermag er nicht zu verwalten. Er wünscht vielmehr nur „liberal" zu sein. Der Fürst nimmt nun beurteilend Stellung. Er schätzt Karl als einen Narren ein. Als echter Aufklärer offenbart sich der Landesherr auch darin, daß ihm nichts an der Kenntnis an sich liegt, sondern daß er konkret nach Amtsfunktionen fragt. Der einzelne soll dem Staate nutzbar gemacht werden. Karl lehnt — nach der „Lucinde" — Fleiß und Nutzen ab und gelangt schließlich zu einer Apotheose des Müßigganges,[46]) die sich bis zu ekstatischer Raserei steigert. Die kurze sachliche Art des Fürsten bildet einen schreienden Kontrast dazu. Der Fürst erkennt: „Mit diesem jungen Menschen läßt sich nichts anfangen". Darauf meint der Baron ingrimmig: „Allenfalls könnten Ew. Durchlaucht einen Professor der Aesthetik aus ihm machen." Ein Mensch also, der zu nichts mehr nütze ist, den alle Welt — Kotzebues Welt der Flachheit - für einen Idioten ansieht, taugt noch dazu, einen Lehrstuhl der Aesthetik - wie A. W. Schlegel in Jena zu bekleiden. An dieser Stelle hat sich Kotzebue die größte Sottise geleistet. — Der Duodezfürst urteilt über Karl: „. . . Er ist der größte moralische Vagabund, der mir jemals vorgekommen ist. Er weiß nichts von Pflichten gegen Gott, den Staat und seine Mitbürger". „Aufopferung und Großmut nennt er Phantome, moralisches Unheil." In diesen Worten prägt sich zugleich der aufklärerische Staatsgedanke aus. — Der Absolutist stellt sich auf den Standpunkt: „Alles, was mir zu Ihrer Entschuldigung übrig bleibt, ist der menschenfreundliche Glaube, daß Sie verrückt sind". Ohne diese

[46]) vgl. dazu den Hymnus auf die Faulheit in der „Lucinde".

„menschenfreundliche" Haltung wäre es Karl — wie allen Trägern neuer Ideen — wohl übel ergangen. Er hält an seiner Ueberzeugung fest und wird „einstweilen ins Tollhaus" geschickt. Die Verschrobenheit und Verdorbenheit hat damit ihre „gerechte Strafe" erhalten.

Der Geschmähte tritt nicht wie ein Besiegter ab. Seine Anschauung ist in ihm so gefestigt, daß auch die Verbannung ins Tollhaus ihn nicht zu erschüttern vermag. Sogar Mitleid mit dem Unglücklichen regt sich, und Kotzebue bringt das selbst zum Ausdruck. Er läßt den Fürsten zur Mutter gewendet sagen: „Er verdient Ihr Mitleid, nicht Ihren Zorn. Ein paar Jahre im Tollhause werden ihn schon zur Vernunft bringen." Die Konstatierung der Unzurechnungsfähigkeit hebt Karls Schuld auf. Er steht fast als Märtyrer seiner Ideen da, die er standhaft allen gegenüber bis zum letzten verficht. Auf die Vorteile einer guten Stellung leistet er Verzicht und sagt lieber auch dem Fürsten seine Meinung ins Gesicht. Kotzebues Posse ist brüchig geworden. Ist Karl eine bloß lächerliche Figur, dann darf er kein Mitleid erregen, und ist er ein „moralischer Vagabund", dann darf er nicht für unverantwortlich erklärt werden. Kotzebue tut zuviel des Guten; er will seine Feinde zugleich der Lächerlichkeit und der Verachtung preisgeben, sie zugleich verhöhnen und verleumden. So kann keines von beiden recht gelingen.

Es ist bezeichnend für Kotzebue, daß er es nicht unterlassen kann, eine Schlußszene in der üblichen Rührstücksmanier anzufügen. (Zwölfte Szene). Hans wird zum Oberforstmeister ernannt. Die Mutter sieht nun in ihm ihren Versorger. Der Baron Kreuz scheidet die Brüder deutlich voneinander: „Jener Bube versteht nur alles auszuwurzeln, was unseren Vorfahren und uns Schatten und Wärme gab." Hans dagegen verstehe Wälder anzupflanzen, die den Nachkommen Schatten und Wärme geben würden. Jetzt fehlt nur noch die glückliche Lösung der heimlichen Liebesangelegenheit zwischen Malchen und Hans. Sie ist für den Schlußeffekt aufbewahrt. Die Liebenden werden ein Paar. Es bedarf nicht erst der robusten Drohung des Oheims: „Den Hals drehe ich ihr um, wenn sie noch an dem Tollhäusler hängt". Obendrein wird Hans auch der Erbe des Barons. Echt philisterhaft schließt das Ganze mit den Worten des Fürsten, daß ihm nichts willkommener sei als „das häusliche Glück seiner Untertanen".

So mündet die Satire ins Fahrwasser des Rührstückes ein. Das „häusliche Glück" ist begründet wie beim modischen Familiendrama. Der Bösewicht ist bestraft, der gute Charakter belohnt. Der Unwürdige hat die Braut verloren; die Liebenden sind vereinigt. Die Personen des Spiels sind die üblichen Figuren der Moderichtung des Theaters jener Zeit. Die Persiflage, die Kotzebue schreiben wollte, ist ihm unter der Hand zum Rührstück geworden. Seine gewohnte Art vermag er nicht abzulegen, auch wenn er andere Ziele verfolgt. In diesem speziellen Sinne ist so auch der „hyperboreische Esel" ein Ausdruck der Individualität Kotzebues.

Karl steht allein der Gesamtheit der anderen Personen gegenüber. Ihm werden alle möglichen schlechten Charakterzüge angehängt. Er ist herzlos, kalt, irreligiös, überheblich, unfein, unmoralisch, zynisch, ein Revolutionär, ein Schädiger der öffentlichen Sittlichkeit, ein Verneiner der positiven Gesetzlichkeit, ein Nichtskönner, ein hohler, aufgeblasener Tropf und faule Schlingel. In den schwärzesten Farben wird sein Bild gemalt. Die krasse Ueberspitzung gleitet ab ins Lächerliche.

Eine recht unsympathische Gestalt ist die Mutter. Für Karl hat sie alles übrig, für den schlichten Hans nichts. Sie muß gestehen, daß sie sich an Hans „oft durch Geringschätzung versündigt" habe. Der Fürst wendet diese Tatsache ins Allgemeine: „Es geschieht nicht selten, daß Eltern den simplen aber nützlichen [!] Menschen vernachlässigen, und den Feuerkopf zum Liebling wählen, der alles durcheinanderwirft, aber nichts wieder in Ordnung stellt". Die Mutter ließ Karl nur darum studieren, daß er eine gutbezahlte Stellung erlange und ihr ein sorgenfreies Alter ermöglichen könne. Erst als Hans Amt und Vermögen gewonnen hat, schätzt sie den bisher vernachlässigten Sohn. Dieser ist jetzt imstande, ihr eine gute Versorgung zu bieten. Da wechselt ihre Sympathie im Augenblick. Für die Anschauungen Karls bringt sie kein Verständnis auf. In ihrer Einstellung bleibt sie dogmatisch befangen. „Ich bin nur [!] ein Weib, und kann dir nichts entgegensetzen als mein Gefühl". Die beschränkte Philisterhaftigkeit der Aufklärung findet in diesen Worten deutlichen Ausdruck.

Von derberer Art ist der gutmütige, poltrige, ehrenfeste Oheim. Für seinen Neffen hat er eine ganze Reihe wenig schmeichelhafter Bezeichnungen. Das Schwadronieren Karls ist ihm ein „Krimskrams" und der Gegensatz von „vernünftig reden". Den Schlegelianer findet er „entweder närrisch oder toll". Noch hofft er im Laufe des Gesprächs: „O Karl! Karl! Nicht wahr, du verstellst dich nur, du bist nicht so ein Erz-Genie!" Bald aber gibt er die Zuversicht auf und wird immer deutlicher in seiner Ausdrucksweise. „Du bist der vollständigste Narr aller Narren", „Jammermensch mit der hohen Anmaßung", „Unsinn", „verrückter Kopf", das sind seine Wendungen. Auch der Oheim ist ein reichlich philiströser Mensch. „Goethes Poesie" als Ziel eines Studiums gilt ihm nichts. Karls mystische Sentenzen sind ihm schlechtweg Unsinn. „Hast du weiter nichts gelernt, so ist es ewig schade um das schöne Geld und die kostbare Zeit". Die Ausbildung müsse ganz reale Zwecke verfolgen. „Kannst du dich in der Welt benehmen? Verstehst du mit all deiner kritischen Weisheit dir in schwierigen Lagen zu helfen?", fragt er den Romantiker. Unmittelbarer Nutzen, ein echt aufklärerisches Prinzip, steht für ihn im Vordergrunde.

In Malchen tritt ein naives, zärtliches, beschränktes Mädchen der von Karl gepredigten Umwertung aller Werte gegenüber. Ueber das Projekt einer Ehe à quatre ist sie „fast stumm vor Erstaunen". „Mangel an Delikatesse", „Immoralität" macht sie Karl zum Vorwurf.

„Eine schöne Sittlichkeit" bemerkt sie ironisch zu seinen Ausführungen, und weiter: „Ihre Sprache ist fast noch sonderbarer als Ihre Meinungen". Unumwunden betont sie schließlich: „Sie werden frech". Ihre Wertschätzung gehört - - im Gegensatz zur Mutter — dem schlichten, treuen Hans. — Die Gegensätzlichkeit der Charaktere macht einen Teil der Satire aus. Die Aufklärungsfiguren der Posse sind durchgehend edle, prächtige Menschen — oder sollen es wenigstens nach Kotzebues Meinung sein. Ihnen steht der verworfene Karl gegenüber.

Am schärfsten ist dieser Kontrast zum Ausdruck gekommen in der Gestalt des Hauptgegenspielers Hans. Dessen Rolle ist eine Besonderheit. An sein Auftreten knüpft sich nur sehr wenig verbale Parodie. Der Gegensatz zwischen Karl und Hans ist auf die Charakterzeichnung konzentriert. Der letztere bezeugt selbst, er sei dumm und hätte nichts gelernt. „Ich fühle recht gut, daß ich nur ein simpler Mensch bin", gesteht er. Von den Briefen des Bruders versteht er kein Wort. Die Mutter, die es so wenig um ihn verdient hat, ist dennoch seine beständige Sorge. Es tut ihm leid, daß er ihr keine Stütze sein kann. Schmeicheln ist seinem redlichen Gemüt fremd. „Ich verstehe mich auch nicht zu präsentieren; schwatzen kann ich vollends gar nicht, und so bleibe ich sitzen", bekennt er. Unerträglich ist es ihm, dem Oheim und der Mutter auf der Tasche liegen zu müssen. Er seufzt: „Was man doch glücklich ist, wenn man Verstand hat". Seinen Mut bewährt er auf der Jagd, wo er dem Fürsten das Leben rettet, als dieser von einem Wildschwein angefallen wird. So ist Hans als Charakter in allen Punkten das Widerspiel seines Bruders. Auch dramentechnisch ist er der Antipode Karls. Er ist dessen glücklicher Nebenbuhler bei Malchen. Karl verliert, Hans gewinnt alles: die Gunst der Mutter, die Gnade des Fürsten, ein gute Stellung, das Erbe des Onkels und nicht zuletzt die Braut. Ihm fällt beim Schlußeffekt aller Gewinn zu. Hans spielt die ausgeprägteste positive Rolle des Rührdramas. In seiner Person setzt Kotzebue dem unwürdigen Karl, dem Romantiker, eine Idealgestalt in seinem Sinne entgegen. Auch hier tut Kotzebue des Guten zuviel. Etwas plötzlich und reichlich unmotiviert fallen Hans alle Ehren zu. Man sieht nicht ein, warum dieser, nur weil er ein beschränkter Kopf und eine brave Haut ist, mit einemmal eine überschwengliche Apotheose erleben soll.

Zwei Grundströme der Gedankenführung lassen sich im „Hyperboreischen Esel" erkennen, die man in gewissem Sinne als innere und äußere Handlung unterscheiden kann. Zur ersteren ist die stufenweise fortschreitende seelische Entfremdung zwischen Karl und seinen Angehörigen zu rechnen. Es würde im Grunde des Fürsten nicht bedürfen. Das Drama schlösse dann etwa mit der aus psychischen Gründen notwendig gewordenen Ausstoßung Karls aus dem Kreise der Familie, ohne das theatralische Geschehen um Hans. Die äußere Handlung zeigt die Abstoßung des Wertlosen und die Entdeckung des wahren Wertes in Hans. Sie bringt Lohn und Strafe und ist im wesentlichen an die Figur des Hans geknüpft. Eine Art Hans-Malchen-Handlung entsteht: Malchen ist mit Karl verlobt, doch

zwischen ihr und Hans besteht ein Liebesverhältnis. Hier liegt der Konflikt. Es erfolgt die Trennung von Karl und die Vereinigung mit Hans. Das ist die Lösung. Die zwölfte Szene gehört ganz in diesen Rahmen. In der elften Szene werden beide Handlungsströme zusammengeführt. Darum berühren sich in diesem Auftritt die Fortsetzung der Reihe von Dialogszenen (hier Karl-Fürst) und die Lösung des Geschehens, soweit es Karl betrifft. Es korrespondieren miteinander die erste (Karl-Exposition) und die elfte Szene (Karl-Lösung), sowie die dritte (Hans-Exposition) und die zwölfte Szene (Hans-Lösung). — Der äußeren Doppelheit der Satire als „Zueignungsschrift" und Drama entspricht eine innere, die als ironische Zitierung von Worten der Gegner und als parodistische Rollenfigur eines Romantikers zutage tritt.

Dieses Zitieren in satirischer Absicht steht im Vordergrund unter den verschiedenen parodistischen Mitteln. Wie Kotzebue dabei verfahren ist, möge an wenigen Beispielen deutlich gemacht werden. Am Ende der Diskussion mit Karl ruft Malchen aus: „Guter Hans, wie liebenswürdig erscheint mir gegen diese hohe kritische Aufklärung dein simples, ehrliches Gemüt". Karl entgegnet: „Gemüt ist die Poesie der erhabenen Vernunft". Die Fußnote zu dieser Wendung verweist auf die Athenäumsfragmente, pag. 100. Dort findet sich folgender Wortlaut: „Sinn, der sich selbst sieht, wird Geist; Geist ist innere Geselligkeit, Seele ist verborgene Liebenswürdigkeit. Aber die eigentliche Lebenskraft der inneren Schönheit und Vollendung ist das Gemüt. Man kann etwas Geist haben ohne Seele und viel Seele bei weniger Gemüt. Der Instinkt der sittlichen Größe aber, den wir Gemüt nennen, darf nur sprechen lernen, so hat er Geist. Er darf sich nur regen und lieben, so ist er ganz Seele, und wenn er reif ist, hat er Sinn für alles. Geist ist wie eine Musik von Gedanken; wo Seele ist, da haben auch die Gefühle Umriß und Gestalt, edles Verhältnis und Kolorit. Gemüt ist die Poesie der erhabenen Vernunft, und durch Vereinigung mit Philosophie und sittlicher Erfahrung entspringt aus ihm die namenlose Kunst, die das verworrene, flüchtige Leben ergreift und zur ewigen Einheit bildet." Die Anführung zeigt, welch geringen Bruchteil des Ganzen Kotzebue zitiert hat.

Ein zweites Beispiel: Im Athenäumsfragment (S. 77/78) stellt Schlegel einen neuen Begriff des Genies auf. Die Betrachtung und das Betrachtete in einer Identität zum Ausdruck gebracht — so argumentiert Schlegel — sei Merkmal des Genies. Diese Aussage erweitert sich dazu: „Wenn wir wirkliche Gegenstände schildern, so verfahren wir wie das Genie." Daraus ergibt sich dann die Folgerung: „Ohne Genialität existieren wir alle überhaupt nicht. Genie ist zu allem nötig." Diese neue Definition des Begriffs „Genie" bedeutet gegenüber der landläufigen Anschauung eine umfassende Erweiterung des Begriffsinhaltes. Der Terminus „Genie" ist unbrauchbar geworden, es gilt also, für den Begriff „Genie" in seinem ursprünglichen Sinne einen neuen Ausdruck zu finden. Da hilft sich Schlegel einfach durch die Wendung: „Genie des Genies" und schließt so konse-

quent sein Fragment mit der Feststellung: „Was man aber gewöhnlich Genie nennt, ist Genie des Genies". Der Ton liegt auf dem Worte „gewöhnlich", nicht auf „Genie". Kotzebue übernimmt nur diesen letzten Satz als Zitat, stößt das „aber" heraus und läßt in der Loslösung den Akzent natürlich auf das Substantiv „Genie" übergehen. Dadurch wird die Schlußwendung ein vollkommener Unsinn, wenn Karl auf die Bemerkung des Oheims, sein Neffe sei ein Genie, antwortet: „Was man gewöhnlich Genie nennt, ist Genie des Genies". Der Kausalnexus, der der abschließenden Folgerung Schlegels allein ihren Sinn gab, ist zerstört und damit aus dem Sinn Unsinn geworden.

Ein drittes Beispiel: Schlegels Worte (S. 101 des „Athenäums") lauten: „Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen". Der These wird — inhaltlich und syntaktisch — die Spitze abgebrochen, wenn auf die Frage des Fürsten: „Was haben Sie studiert?", die Antwort erfolgt: „Die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen".

Kotzebue hat die meisten seiner Zitate aus einem größeren Zusammenhang herausgerissen.[47]) Die gedankliche Abfolge wird oft völlig zerstört (zweites Beispiel) und der tiefere Sinn verkehrt und zunichte gemacht (drittes Beispiel). Kotzebues Satire offenbart hier ihre Schwächen. Infolge dieser Taktik mußten freilich die Sentenzen aus dem „Athenäum" und der „Lucinde" lächerlich wirken. Der verspottete Gegenstand trug nicht etwa die Anlage zur Parodie in sich, sondern erst Kotzebues Verdrehungstechnik ruft die Persiflage künstlich hervor. — Der Zusammenhang zwischen Rede und Gegenrede ist rein verbal, nicht sinngemäß. Karl greift irgend ein Wort, das gefallen ist, heraus und definiert den Begriff. (vergl. erstes Beispiel). Eine innere Verbindung existiert nicht. Jede geistvolle Parodie muß so verloren gehen. — Kotzebue hat die mystischen Thesen in die banalste, alltäglichste Umgebung gestellt. Der so entstehende Kontrast muß die Schlegelschen Fragmente als Phrasen erscheinen lassen. Doch auch das ist ein billiges Mittel der Satire. Kotzebue hat kein Verständnis für die Bestrebungen der jungen Romantiker. Seine eigene Anschauung braucht er als Hintergrund, von dem er die romantische Doktrin sich grell abheben läßt. Der Philistermaßstab wird an die Fragmente gelegt. Der Aufklärungsstandpunkt wird dogmatisch als Fundament angesetzt. Daran wird die Romantik gemessen. Das ist der Grundfehler, und darum muß die Parodie notwendig am Ziele vorbeischießen.

Der „Hyperboreische Esel" stellt, wie schon der Untertitel andeutet, „die heutige Bildung" zum Problem. Karl erscheint nicht für sich selbst verantwortlich. Die gegenwärtige Bildung hat seinen Untergang herbeigeführt. Die neuen Grundsätze werden in gleichem Maße schuldig gesprochen, in dem Karl selbst entschuldigt wird. Kotzebue ließ es damit nicht genug sein, seine Romantikerfigur nur als überspannten Wirrkopf darzustellen; er machte Karl auch zum schlechten Kerl. Als „guter, frommer Mensch", als „gesundes, herziges Naturkind" ver-

[47]) vergl. Beispiel eins, S. 27.

ließ er das Elternhaus, als „moralischer Krüppel", völlig verbildet, kehrt er zurück. Hier wird der Schreckensruf erhoben: Die neuen Ideen verderben die Jugend! An dieser Stelle wird Kotzebues Satire den Brüdern Schlegel gefährlich. Seht, die neuen Poeten untergraben die öffentliche Ordnung, die überkommene Gesetzlichkeit und die geltende Moral! Die heiligsten Güter sind bedroht! Das ist keine Satire mehr; Kotzebue wird zum Denunzianten. Das ist ein gewaltsames Aufpeitschen der Oeffentlichkeit. In durchaus unedler Weise kämpft Kotzebue gegen seine literarischen Feinde. Er sucht Religion und Staat gegen sie zu hetzen. Auf das Unrecht dieser Handlungsweise hat schon Huber[48]) hingewiesen. Am häßlichsten — in dieser Zeit des Absolutismus — ist Kotzebues Schachzug, die Gegner als Revolutionäre darzustellen und ihre Schule mit der französischen Revolution in enge Verbindung zu bringen. Die von romantischen Ideen getragene Bildung trifft ein besonderer Vorwurf. Hart urteilt der Fürst: „Das ist also unsere heutige Bildung? Impertinente Anmaßung, hochtrabender Unsinn und gänzliche Nutzlosigkeit". Deutlich genug verweist er auf die Folgen: „Wenn diese Pest um sich greift, was soll aus der menschlichen Gesellschaft werden!" Karl hat seine Bildung an der Jenaer Universität durch die Professoren Schiller, Fichte und Schlegel erhalten.[49]) So werden auch diese persönlich verdächtigt.

Kotzebues „Hyperboreischer Esel" läßt uns einen Blick tun in seine eigene Zeit. Die Philister sind religiös und fromm, dazu erzdogmatisch. Ueberkommene Grundsätze haben unbedingt Geltung; eigenes Denken kennt man nicht. Die Mütter sorgen ängstlich für das Seelenheil ihrer Kinder; die Töchter sind wohlbehütet und naiv, die Bürger stumpfsinnige Untertanen des absoluten Regimes. Herz und Gemüt wiegen schwerer als der Verstand. Die sentimentale Modifikation der Aufklärung[50]) ist die herrschende Richtung.

Damit tritt ein weiteres geistesgeschichtliches Problem hervor. In der ersten Szene klagt Frau v. Berg, daß Karls Briefe „hochtönend, aber kalt" seien. Der Baron tröstet sie, das mache nur diesen Eindruck, „weil wir die neue Sprache nicht verstehen". Doch die Mutter wünscht: „Mit mir sollte er wie vormals vom Herzen zum Herzen reden". Der Baron meint darauf: „Kinder, andere Zeiten, andere Sitten. Jetzt herrscht die Vernunft! Die kritische Vernunft!" Malchen schließt ein Werturteil an: „Allen Respekt vor der Vernunft, aber wenn sie sich nicht mit dem Herzen vermählt, so kommt sie mir vor wie unser langer dürrer Nachbar, der Hagestolz". Mit großer Entschiedenheit werden hier die sich entgegenstehenden Richtungen voneinander abgehoben. Für Herz und Gefühl, für Gemüt und Empfindung plädieren die Vertreter der Aufklärung. Ein Typus des bloßen Verstandesmenschen dagegen ist Karl, der Romantiker. Kotzebue spielt die Rolle eines Verteidigers des Gefühls gegen die Verstandeskälte

---

[48]) vgl. S. 32.
[49]) vgl. S. 19.
[50]) vgl. S. 86, f.

der romantischen Richtung. Er sieht die Frühromantik im Lichte eines krassen Rationalismus.

Eine zweite Stelle läßt den Sachverhalt noch deutlicher erkennen. Malchen ruft (— achte Szene —), von Karls Gebahren abgestoßen, aus: „Ich habe genug! Sind das die Wunderdinge, die wir erwarteten? — Welche Täuschung! - Guter Hans! Wie liebenswürdig erscheint mir gegen diese hohe, kritische Aufklärung [!] dein simples, ehrliches Gemüt". Hans ist der Gefühlsmensch, Karl der Verstandesmensch, der „Aufklärer". Der Romantiker ist zum Prototyp der Aufklärung geworden. Wir machen die interessante Beobachtung, daß Kotzebue (der „Aufklärer") das romantische System als ein aufklärerisches ansieht. Er selbst ist Gegner dieser „Aufklärung". Eine interessante geistesgeschichtliche Perspektive eröffnet sich hier.[51])

Ueber die Motive, die Kotzebue zur Abfassung der Satire bewogen haben mögen, gehen die Anschauungen sehr auseinander.[52]) Der erste Beweggrund ist zweifellos das Bedürfnis nach Rache gewesen. Er wollte den Romantikern die Kränkungen vergelten, die er von ihrer Seite erlitten hatte. Kotzebues Hang zur Satire hat weiter mitgespielt. Da er völlig unfähig dazu war, die romantischen Thesen zu verstehen, sieht er in ihnen hochtönende Phrasen und macht sie darum zu einem Gegenstand des Spottes. Schließlich mag die Ahnung einer herannahenden Gefahr für seinen Ruhm ihn veranlaßt haben, den Kampf aufzunehmen. Setzten sich die Ideen seiner Gegner durch, so war es mit seiner literarischen Existenz zu Ende.

Kotzebue hat seine Satire sicher von vornherein für die Bühne bestimmt. In Leipzig kam der „Hyperboreische Esel" im Herbst 1799 wirklich zur Aufführung. Darüber liegen Berichte aus dem Kreise der Romantiker selber vor. Das Stück hatte großen Erfolg; die Wiederholung wurde jedoch durch den Leipziger Bürgermeister Müller untersagt. Caroline schreibt an ihre Tochter Auguste in einem Briefe vom 21. Oktober 1799: „Hast du denn auch von dem Spuk in Leipzig gehört? . . . Kotzebue hat ein Stück gegen die Schlegel gemacht und während der Messe aufführen lassen. Eine Rolle darin ist aus den Fragmenten im „Athenäum" ausgeschrieben und soll so den Friedrich vorstellen, der zuletzt ins Tollhaus geschickt wird. . . . Es hat großen Lärm im Parterre gegeben pro und contra. Das pro hat natürlich bei den Leipzigern die Oberhand behalten, hinterher hat Müller [siehe oben] aber die weitere Aufführung verbieten lassen. Das Stück heißt: Der hyperboreische Esel oder die Bildung unserer Zeit. Du kannst leicht denken, wie sich Schlegel tout

---

[51]) vgl. darüber S. 88.

[52]) vgl. Koberstein: Geschichte der deutschen Nationalliteratur, IV, 862. — J. V. Widmann in: „Nation", Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur, 16. Jahrgang, Nr. 51, (16. September 1899), S. 723—726. — Franz Blei im Nachwort zu: Neudrucke deutscher Literaturpasquille, 1906. Nr. 3; (völlig unzutreffend!). — Paul Brauer: „Kotzebue als Satiriker", Leipziger Dissertation 1925; S. 161, ff. — vgl. auch Minor in: „Göttinger gelehrte Anzeigen" 1891, Heft 1; S. 51. und R. M. Meyer im „Euphorion" 3 (1896), S. 440.

de bon daran ergötzt hat. Es ist ein Tausendspaß . . ."[53]) Auch in einem Briefe an Huber vom 24. (bis 27.) November 1799 erwähnt Caroline die Aufführung. Sie schreibt: „Ich weiß nicht, wie Sie Kotzebues Komödie, und besonders die Aufführung, höchst schändlich nennen können— die ist doch ganz offen als eine honette Rache betrieben."[54]) A. W. Schlegel schreibt über den gleichen Gegenstand in einem Briefe an Goethe vom 22. Oktober 1799: „Die in Leipzig aufgeführte Komödie werden Sie vermutlich schon gesehen haben. Leider kam ich erst einige Tage nach der Aufführung in Leipzig an, und die Wiederholung war vom geh. Kriegsrat Müller untersagt worden. — Ich weiß nicht, worin sich die Unwitzigkeit der Deutschen glänzender offenbart, in ihrer Antipathie gegen den Witz, oder in ihrer Sympathie für den Unwitzigen. Für die Leipziger Kaufmannsdiener ist dieses Schauspiel ein unvergleichliches Fest gewesen."[55]) — Schließlich berichtet noch Steffens von der Aufführung des Stückes. Er erzählt: „Kotzebue . . . schrieb den „Hyperboreischen Esel", der gegen das „Athenäum" und besonders gegen Friedrich Schlegel gerichtet war. Dieses Drama ward in Leipzig, und wenn ich nicht irre, auch in Berlin aufgeführt. [Ein Irrtum von Steffens.] Friedrich Schlegel, der eben durch Leipzig reiste, war selbst gegenwärtig. Seine bedeutende Persönlichkeit und die Ruhe, mit der er dasaß, imponierten den Zuschauern, und man kann sagen, er vernichtete die Absicht seiner Gegner durch seine bloße Gegenwart. . . ."[56]) Steffens Bericht ist parteiisch beeinflußt.

Die Aufführung des „Hyperboreischen Esels" stellt noch ein besonderes *Problem* dar. Im Gegensatz zur üblichen Praxis der Zeit erschien die Posse zuerst als Buch und erst dann auf der Bühne. Kotzebue will das Pasquill zugleich als Buch und als Bühnenstück gewertet wissen. Wäre das Drama nur zur Aufführung bestimmt gewesen, so wäre einerseits die giftige „Zueignungsschrift" überflüssig, und andererseits hätten die Fußnoten der Zitate keinen Sinn. Ein Teil der beabsichtigten Bosheit müßte somit notwendig schwinden. Um das zu verhindern, erschien der „Hyperboreische Esel" zuerst im Druck und dann erst auf dem Theater. Durch die Darstellung auf der Bühne wird die satirische Wirkung des „drastischen Dramas" abgeschwächt, während die komische hervortritt. Dem mit dem „Athenäum" nicht bekannten Publikum mußte dabei die wahre parodistische Absicht verborgen bleiben. Demgegenüber hatte die Buchausgabe den Zweck, nachdrücklich auf die Schlegel als die Schöpfer der belachten Sätze hinzuweisen.

Welche *Aufnahme und Beurteilung* wurde dem „Hyperboreischen Esel" unter den Zeitgenossen zuteil? Die Zugehörigkeit zu dieser oder jener Partei spielt dabei eine ausschlaggebende Rolle.

---

[53]) „Caroline" I, 569; vgl. S. 11, Anm. 30.
[54]) „Caroline" I, 585.
[55]) A. W. und Fr. Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe, herausgeg. von Ernst Wiencke und Josef Körner, (1926), S. 88, Nr. 76.
[56]) „Was ich erlebte", 1841; IV, 264.

Der Reaktionär Merkel ist begeistert. In den „Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur“[57]) schreibt er: „Wie die hungrigen Wölfe“ wären die Schlegel im „Athenäum“ auf alles losgefahren, aber: „Ihr Unstern wollte, daß sie dabei einem furchtbaren Satiriker zu nahe kamen. Er endlich setzte sich zur Wehr, und sein erster Schlag vernichtete sie. Der „Hyperboreische Esel“ erschien, und das ganze Publikum lachte laut auf . . .“ Kritiklose Parteilichkeit spricht deutlich aus diesen Worten.

Wieland, obwohl Gegner der Romantik, bewahrt sein objektives Urteil. In einem Briefe an Göschen vom 31. Oktober 1799 schreibt er: „Ist es wahr, lieber Göschen, daß Kotzebues „Hyperboreischer Esel“ so große Sensation in Leipzig gemacht hat, wie man sagt? Das Possenspielchen hat gleichwohl einen Hauptfehler und der ist, daß man in dieser Manier und durch Herausheben auffallender Sätze aus ihrem Zusammenhang jeden anderen Schriftsteller ebenso gut lächerlich machen könnte.. Die Herren Schlegel haben eine tüchtige aristophanische Lauge verdient, aber Herr von Kotzebue nimmt sich zu wenig Zeit zur Arbeit, und sein Salz, unter uns gesagt, ist ein wenig dumm“.[58])

Huber rezensierte den „Hyperboreischen Esel“ in der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung.[59]) Er spricht zuerst im allgemeinen über Gegenstände literarischer Satire und fährt dann fort: „Herr v. Kotzebue hätte unstreitig mehr Witz zu Gebote gehabt, als es ihm gefiel, hier zum besten zu geben. Daß er diesmal allzu sehr damit zu Rate hielt, scheint von der Vorstellung herzurühren, als wären die Stellen, die er seinem Karl in den Mund legte, an sich so lächerlich und komisch, daß er ihnen alle Kosten seiner Satire zu tragen geben könnte. Indem er sich aber begnügte, diese Stellen in Kontrast mit dem gemeinen Leben zu setzen, blieb er weit unter den Forderungen, die man an die literarische Satire zu machen hat. Freilich sind diese Stellen auch hier lächerlich; sind sie aber hier lächerlicher, sind sie anders lächerlich als in den Schriften, aus denen sie entlehnt sind? . . .“ und „. . . Wenn gelacht werden muß, so hat Herr v. Kotzebue zu dieser Ergötzlichkeit seiner Leser aus dem seinigen zu wenig beigetragen, als daß er nicht allen Dank, der ihm etwa zuflösse, billigerweise an die rechte Behörde zurückverweisen sollte.“ Huber schließt mit den Worten: „Wenn . . . Herr v. Kotzebue seinen Helden durch seine abenteuerlichen Floskeln mit frommen und fürstlichen Personen in seinem Stücke kompromittiert, so hat er ohne Zweifel nicht bedacht, daß dieses in den gegenwärtigen Zeitläufen gar zu leicht etwas mehr als Satire sein kann“.[60])

Kotzebue fühlte sich in seiner Eitelkeit durch diese Rezension verletzt. Pseudonym ließ er darum eine Entgegnung ins Intelligenz-

---

[57]) Berlin 1800, I, 120.
[58]) vgl. Minor im „Euphorion“ 15, 259.
[59]) vgl. dazu auch „Caroline“ I, 591.
[60]) Allgemeine Literatur Zeitung, 1799, IV. Band, S. 822, Nr. 415 vom 28. Dezember.

blatt der Literatur-Zeitung einrücken.[61]) Kotzebues Ausführungen sind überschrieben: „Ergebenste Bitte an den gelehrten Herrn Rezensenten des „Hyperboreischen Esels“ in Nr. 415 der Allgemeinen Literatur-Zeitung.“ An Huber wird die Frage gestellt: „Sind Sie der einzige in Israel, der da meint, Herr von Kotzebue habe noch von seinem eigenen Witz hinzutun sollen, um den athenäischen Unsinn komisch und lächerlich darzustellen?“ Weiter heißt es in den Artikel: „Kotzebue habe bloß dem großen Publikum, für das die Schlegelschen Schriften terra incognita und Sahara waren, das Bekannteste daraus auftischen wollen. Der laute Beifall, der seiner olla potrida aus ganz Deutschland entgegengejauchzt worden, beweist, daß die Gäste zufrieden sind. Uebrigens hat er den Verfassern des „Athenäums“ einen großen Dienst erwiesen, denn durch den „Esel“ sind sie dem Publikum . . . bekannt geworden, da vorher ihre Namen nur denjenigen geläufig waren, die von ihnen gelobt wurden und sie wieder lobten“. Die Replik ist unterzeichnet: „Krähendorf in Thüringen, den 13. Dezember 1799. Andreas Kanzelmann, Pfarrer daselbst; Lorenz Wachtel, Schulmeister“. Schon das Pochen auf den Beifall der Menge verrät einwandfrei, daß Kotzebue hinter dem Pseudonym steht. Ferner werden deutlich Wendungen aus der „Zueignungsschrift“[62]) wiederholt. Sogar der gleiche Ausdruck — das „große Publikum“ — kehrt wieder.

Huber läßt es nicht dabei bewenden und schließt unmittelbar an Kotzebues Ausführungen eine Duplik an, die er „Antwort“ betitelt. Er erkennt, daß sich unter „Kanzelmann“ und „Wachtel“ Kotzebue selbst verbirgt. An der Feststellung von der mangelnden Witzigkeit des „Hyperboreischen Esels“ sei nicht zu rütteln. Daran schließt Huber noch einen schweren Vorwurf gegen Kotzebue. Die Schlegel hätten ihn nur in literarischer Hinsicht gereizt, er aber habe seiner Rache eine gefährliche Wendung gegeben. Die Entgegnung ist unterzeichnet: „Der Rezensent des „Hyperboreischen Esels.““

Schärfer urteilen die Parteigänger der Romantik. In ihrem Briefe an Huber[63]) bezeichnet Caroline das Pasquill als „höchst schändlich“ und spricht vergleichsweise vom „Aufwiegeln des Publikums“ durch Kotzebues „Jakobinerwinke“.[64]) In dem erwähnten Schreiben an ihre Tochter[65]) urteilt sie: „Uebrigens platterdings kein Witz darin, außer der Schlegel ihr eigener“.[66])

Steffens nennt die Posse „ein Attentat der plattesten Gemeinheit gegen eine bedeutende literarische Persönlichkeit“.[67])

In einem Briefe an Bernhardi und dessen Frau vom 6. Dezember 1799 kennzeichnet Tieck — durch einen Vergleich mit der „Dio-

[61]) Allgem. Lit.-Zeitung, 1800, I. Band, Int. S. 142, vom 18. Februar.
[62]) vgl. S. 14.
[63]) vgl. S. 30
[64]) „Caroline“ I, 585.
[65]) vgl. S. 30.
[66]) „Caroline“ I, 569.
[67]) „Was ich erlebte“, IV, 264.

geneslaterne“[68]) — den „Hyperboreischen Esel“ als „äußerst niederträchtig“.[69])

Im „Archiv der Zeit“[70]) bei der Besprechung des „Athenäums“, führt Bernhardi aus: „. . . Kritiker und Publikum vereinigten sich zu einem Verdammungsurteil [gegen das „Athenäum“ und besonders die Fragmente] und Herr von Kotzebue suchte dies dramatisch darzustellen, was ihm auch so wohl gelang, daß sein Produkt sich an Plattheit und Schalheit den Tabagiespäßen nähert, und das einzige Verdienst hat, jenes Urteil treu aufzustellen“. Auf diese Art ließe sich alles lächerlich machen. Ernsthaftes und Lächerliches liege in jedem Werk. Hätte Kotzebue eines dieser beiden Momente allein zum Ausdruck gebracht — argumentiert Bernhardi – dann wäre eine künstlerische Satire entstanden, und „die Schlegel hätten zuerst gelacht“. Es ist interessant zu sehen, daß Kotzebue hier als Wortführer des Publikums und der Rezensenten gewertet wird.

Bemerkenswert ist das Urteil Schellings.[71]) Er begnügt sich nicht mit einigen tadelnden Worten, sondern geht auf die literarischen Verhältnisse ein. Der „Hyperboreische Esel“ sei „das Produkt eines vor mehreren Jahren schon wegen eines bei weitem weniger unwitzigen Pasquills vor dem Publikum gebrandmarkten Menschen“. Schelling hat Kotzebues „Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn“[72]) im Auge. Damit ist Kotzebue der schwerste Schlag versetzt, der möglich war. Der größte Schandfleck in seinem Leben wird wieder ans Licht gezogen. Die Affäre um den „Bahrdt“ hatte Kotzebue als schmutzigsten Pasquillanten, als Lügner und Meineidigen erwiesen. Als er schließlich entlarvt worden war, hatte er eine heuchlerische Abbitte an das Publikum gerichtet, und war froh gewesen, durch das Eingreifen Katharinas von Rußland den irdischen Gerichten entronnen zu sein. Kotzebue hütete sich ängstlich, diese Vorgänge zu berühren. Und nun erinnert Schelling die Oeffentlichkeit wieder an die dunkelsten Momente aus dem Leben dieses Mannes. Klug und rücksichtslos rechnet er ab. Den „Hyperboreischen Esel“ stellt er zu Unrecht — in literarischer Hinsicht — noch unter den verrufenen „Bahrdt“. Der Literatur-Zeitung macht Schelling den Vorwurf, sie habe Kotzebues Satire nur darum angezeigt, um „auch die untersten Klassen gegen die Schlegel in Bewegung zu bringen“.

Das kleine Drama schwankt auch im Urteil der Literaturgeschichte.[73]) Vergl. weiterhin die Stellungnahme S. 28.

---

[68]) vgl S. 12

[69]) „Euphorion“, Ergänzungsheft 3, S. 213.

[70]) Maiheft 1800; I, 369

[71]) „Erläuterungen über die Jenaer Literaturzeitung“ – Werke 3, 663.

[72]) vgl. S. 13.

[73]) vgl. z. B.: H. Döring: „A. v. Kotzebues Leben“, Weimar 1830, S. 209 — Minor in „Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts“, Nr. 15, S. V. und im „Euphorion“ 15, 259 – Ludwig Geiger in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, XVI, 775. — Hünich in der Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 5, 1; 1913. O. F. Walzel in „Deutsche Romantik“ 1926; II, 32. Haym: „Die romantische Schule“, 1928[5] (neu herausgegeben von Walzel), S. 809.

Die erste Ausgabe des „Hyperboreischen Esels“ (Herbst 1799) stammt aus dem Verlage von Kummer in Leipzig. Ein Nachdruck erschien 1800 in Grätz.[74]) Dann gibt es eine Auflage von 1801, Wien bei Wallishausser.[75]) Es finden sich sogar zwei mit der Jahreszahl 1799 versehene Ausgaben dieses drastischen Dramas, eine von 58 und eine von 74 Seiten. Hünich[73]) weist nach, daß der zweite dieser Drucke aus dem Jahre 1801 stammt. Bei der Aufnahme des Pasquills in Kotzebues „Neue Schauspiele“ (1801) wurde noch einmal ein Einzeldruck hergestellt und vordatiert.[76]) Die Posse steht dann weiter im sechsten Bande der „Neuen Schauspiele“ (1801), (S. 399—470) und im 18. Bande der „Dramatischen Werke“ (1828). Die Sammlung „Kotzebue Theater“ in 50 Bänden (1831) enthält das Werk nicht. Goedeke kennt zwei österreichische Nachdrucke. Uebersetzt wurde das Stück ins Holländische (Amsterdam 1800) und Italienische (Modena 1820). Einen Neudruck hat Franz Blei veranstaltet.[77])[78]) Bleis Arbeit ist sehr flüchtig und wimmelt von Fehlern.[79])

Merkel berichtet in den „Briefen an ein Frauenzimmer . . .“ (1800, I, S. 120)[80]) in einer Anmerkung von einer geplanten Fortsetzung der Satire. Er schreibt: „Zu den Einbußen, die die deutsche Literatur durch Kotzebues Entfernung[81]) leidet, gehört auch die Fortsetzung seines „Hyperboreischen Esels“, die er unter dem Titel „Das Tollhaus“ schon völlig entworfen hatte“. Ob diese Behauptung zutrifft, ist unsicher. Es wäre denkbar, daß Kotzebue seinen Schlegelianer, der ja zuletzt ins Tollhaus geschickt wird, auch in dieser Situation hatte darstellen wollen. — Auf den gleichen Sachverhalt deutet eine Stelle in einem Briefe der Caroline an A. W. Schlegel vom 11. März 1802. Sie teilt mit: „Kotzebue hat ein Stück gegeben, „Die Kleinstädter“, aller Wahrscheinlichkeit nach dasjenige, das als „Tollhaus“ angekündigt wurde“.[82]) Caroline hatte wohl Kenntnis von Merkels Andeutung und bringt das nächstfolgende Drama Kotzebues, das deutliche Ausfälle gegen die Romantik enthält, mit dieser Stelle in den „Briefen an ein Frauenzimmer . . .“ in Beziehung. In Wahrheit besteht kein stofflicher Zusammenhang zwischen dem „Hyperboreischen Esel“ und den „Deutschen Kleinstädtern“.

Kotzebues „Drastisches Drama“ hatte bedeutenden Erfolg, und seine Nachwirkung ist deutlich spürbar. Caroline berichtet in einem Briefe an Huber, vom 22. November 1799, über eine unter dem Eindruck des „Hyperboreischen Esels“ im Hause des Herausgebers der

---

[74]) von Goedeke V, 279 verzeichnet.
[75]) Minor im „Euphorion“ 15, 259.
[76]) Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 5, 1; 1913. Beiblatt zu Heft 1; S. 30.
[77]) Nr. 3 der „Neudrucke deutsche Literaturpasquille“, 1906.
[78]) vergl. dazu die Rezension durch Minor im „Euphorion“ 15.
[79]) vgl. auch S. 30, Anm. 52.
[80]) vgl. S. 32.
[81]) Kotzebue war während einer Reise in Rußland (1800) verhaftet und nach Sibirien geschafft worden. vgl. S. 49.
[82]) „Caroline“ II, 316.

Allgemeinen Literatur-Zeitung, Schütz, entstandene Persiflierung. Sie schreibt: „Schütz hat in seinem Hause, wo Mad. Schütz halbverrückt die „Minna von Barnhelm" spielte, einen Prolog im Geschmack des Kotzebueschen Stückes aufführen lassen".[83]) Es kam daraufhin zu einem scharfen Briefwechsel zwischen Schütz und A. W. Schlegel.

Die satirische Methode des „Hyperboreischen Esels" findet sich wieder in zwei antiromantischen Schriften, den „Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters" (1803) und der „Comoedia divina" (1808). Die erstere steht völlig unter dem Einfluß von Kotzebues Pasquill.[84]) Eckertz suchte nachzuweisen, daß Merkel der Verfasser ist.[85]) Die Sentenzen sind meist dem Musenalmanach von Schlegel und Tieck (1802) entnommen. Das zweite Werk, eine Satire des Kreises um Voß gegen die Heidelberger Romantik, fügt in einem Anhang — „Des Dichters Küchengarten" — die romantischen Gedichte, denen die Zitate des Textes entlehnt sind, hinzu.[86])

Die Figur des Schlegelianers bei Kotzebue ist nachgeahmt worden in dem Lustspiel „Kamäleon". Der Autor des Stückes ist der Schauspieler Heinrich Beck. Das Drama gelangte am 3. November 1800 in Berlin zur Aufführung. Die Rolle des romantischen Dichterlings spielte Iffland.[87]) Erst 1803 wurde das Werk gedruckt, dabei sind viele der antiromantischen Spitzen gemildert worden oder ganz weggefallen. Dieser Fünfakter ist eines jener damals so beliebten Familiengemälde. Der arg verschuldete Graf Schaalheim will seinen Sohn Eduard mit Irene, der Tochter des reichen Landbarons von Breitenfeld, verheiraten, um seinen zerrütteten Finanzen wieder aufzuhelfen. Eduard liebt aber ein armes Mädchen, Josepha Wollmar, und Irene den Major Dellau. Den Inhalt des Spiels machen nun die Intriguen Irenens aus, sich aus dieser Zwangslage zu befreien. Zu diesem Zweck ändert sie fortwährend ihre Maske, und so erklärt sich auch der Titel des Stückes.

In unserem Zusammenhang interessiert nur die klägliche Gestalt des Poeten Schulberg, auf den die Rolle von Kotzebues Karl übergegangen ist. Der romantische Dichterling hat eine Menge Dramen geschrieben, aber alle sind hübsch in seinem Pulte liegen geblieben. Graf Schaalheim nimmt ihn in seine Dienste, damit er die dünkelhafte Frau von Breitenfeld während ihres Aufenthaltes in der Stadt unterhalte. Er gehört einer Clique von Poeten an, von denen jeder immer Sonette auf die Werke des anderen schreibt, worauf dieser wieder in Sonetten antwortet. Um sich besser durchsetzen zu können, haben sich

---

[83]) „Caroline", I, 578.

[84]) Vorliegend als Neudruck der Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar, 1903.

[85]) „Euphorion" 14, 67.

[86]) „Neudrucke deutscher Literaturpasquille", Nr. 2.

[87]) Bernhardi kündigte im Dezember 1800 im „Archiv der Zeit" eine Gegenschrift Tiecks an, die jedoch nicht zustande kam. Die vorhandenen Bruchstücke finden sich heut in Tiecks „Nachgelassenen Schriften" 2. 35, ff. unter dem Titel: „Bemerkungen über Parteilichkeit, Dummheit und Bosheit bei Gelegenheit der Herren Falk, Merkel und des Schauspiels Kamäleon"

fünf solcher Dichter zusammengetan. Einen Kritiker [Bernhardi], der keine Rücksicht nimmt, haben sie unter sich. Mit seinen Versen erntet Schulberg bei Irene nur Spott. Seine Trauerspiele findet sie zum Totlachen. Im dritten Akt tritt der Poet der Baronin näher. Beide geraten in verrückte Ekstase. Sie entbrennen füreinander und verabreden ein Stelldichein. Dabei werden sie dann durch eine Bosheit Irenens von der ganzen Gesellschaft überrascht. Von einem Roman „Clorinde" ist die Rede, den der alte Baron als „unflätig" bezeichnet, eine kaum bemäntelte Anspielung auf die „Lucinde". Die Baronin ist stets „wie besessen", wenn sie das Buch gelesen hat. Schulberg will zu Frau von Breitenfeld aufs Land kommen, um den „frommen Pöbel aufzuklären". Auch als Rezensent betätigt er sich: „Ich habe dem Publikum gedruckt bewiesen, wie es gemißhandelt wird, dadurch, daß man ihm Kotzebuesche, Iffländische Stücke und die alten Scharteken von Lessing auftischt, und die Meisterwerke neuer Dichter liegen läßt. Ich habe diesen Stücken nicht einen Heller Gutes gelassen. Alle Stücke, die gefallen, zersetze ich zum Nichts". Die Baronin entzückt er durch seine „Kraftsprache". Alle bisherigen Autoren waren arme Schelme. Den alten Baron erzürnt er aufs heftigste durch die Behauptung, Gellert sei ein fader Schwätzer gewesen. Er wird fortgejagt und geht mit den Worten: „O, Ihr beklagenswerten Obskuranten" ab. — Mit wörtlichen Zitaten nach romantischen Quellen hat Beck nicht gearbeitet. Doch braucht auch Schulberg einige Kraftsprüche, wie: „Im Unverständlichen liegt der wahre Verstand"; „Unsere jetzige Begeisterung ist in der Tat nichts anderes als die sublimste Besessenheit"; „Satan ist ein verkanntes Genie", und dergl. Das Pseudonym des schlegelisierenden Dichterlings: „Peter Walker" gemahnt an das Tiecks: „Peter Leberecht".

Der Einfluß des „Hyperboreischen Esels" läßt sich bis in Einzelheiten weiterverfolgen. Wie bei Kotzebue beobachten wir eine Stufenfolge der Auseinandersetzung zwischen beiden Richtungen. Im ersten Akt stößt Schulberg mit dem Grafen Schaalheim zusammen, im zweiten mit Irene, im dritten spielt sein Verhältnis mit der Baronin von Breitenfeld, im vierten gerät er an den Baron. Der Schluß seines Auftretens ist ganz nach dem Muster von Kotzebues Posse gearbeitet. Im fünften Akt tritt Schulberg nicht mehr auf. (wie Karl nicht mehr in der letzten Szene). — Kotzebue ließ den Fürsten harte Worte über die „heutige Bildung" sprechen. Bei Beck hält der Baron eine ganz ähnliche Philippika: „Kultivierte Welt? der Teufel hole die Kultur, die Herzen vergiftet und die Sitten verdirbt. Ich habe hier und da gehört von der heillosen Schreiberei, die jetzt Mode ist. Es soll sich so eine Rotte frecher Sittenstürmer zusammengetan haben. Ich meine, Sie [Schulberg] gehören auch zu der Bande. Ist das, so lassen Sie Ihr Antlitz nicht mehr vor mir sehen! Sittenräuber und Straßenräuber sind bei mir all eins! Fahren Sie ab, Herr! Wir haben ausgeredet." — Wir konnten feststellen, daß Karl in Kotzebues Darstellung als Rationalist, als „Aufklärer" erscheint, gegen den der „Gemütsstandpunkt" verteidigt werden müsse. Im „Kamäleon" erwähnt Schulberg sein Werk: „Die frohen Abende fühlender Seelen". Irene

bemerkt dazu: „Da wird immer geseufzt und gewinselt, daß sich ein Stein erbarmen möchte". Sie hätte das Buch endlich weggeworfen, weil sie keinen frohen Abend darin fand. Hier ist also der Romantiker unversehens zum sentimentalen Aufklärer, zum Verfasser rührseligen Kitsches, zum Empfindsamen geworden. Diese schwankende Auffassung zeigt, mit welchem Unverständnis die Zeit der absterbenden Aufklärung der jungen Romantik gegenüberstand.

2. Brentanos „Gustav Wasa".

Brentano fühlte sich bewogen, für seine von Kotzebue angegriffenen romantischen Freunde einzutreten, noch ehe Schlegel selbst zur Feder griff. Der Gedanke lag nahe, ein Werk Kotzebues auf die gleiche Art zu parodieren, wie das im „Hyperboreischen Esel" mit den Fragmenten und der „Lucinde" geschehen war. Brentano wählte dazu das Drama „Gustav Wasa" des Vielschreibers und gab seiner Satire den gleichen Titel. Da Brentano damals noch durchaus unselbständig und unfertig war, bleibt er völlig in der Nachahmung Tiecks befangen. Aus der beabsichtigten Persiflage wird eine Art Tieckscher Märchenkomödie. Dieses Moment überwuchert schließlich das ursprüngliche Vorhaben.

Brentanos Schrift gegen Kotzebue, „Satiren und poetische Spiele von Maria [das ist Clemens Maria Brentano], erstes [einziges] Bändchen, „Gustav Wasa"" erschien 1800 in Leipzig bei Wilhelm Rein. Das Werk wurde von Minor als Nr. 15 der „Deutschen Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts" neu herausgegeben. Minor schickt ein Einleitung voraus. Darin berichtet er zuerst über den „Hyperboreischen Esel", gibt dann den Inhalt des „Wasa" (Brentanos) wieder und fügt Deutungen einzelner Anspielungen hinzu. Nachdrücklich weist er auf das Vorbild-Tieck hin. Ferner stellt er fest, daß Brentano „den Kotzebue des Kotzebue" zeichnet und „den Kotzebueschen Text noch einmal ins Kotzebuesche übersetzt und auch dort, wo sich der Autor davon ferngehalten hat, die gewohnte Schablone desselben zur Anwendung bringt".

Kotzebues Drama „Gustav Wasa" ist eine Nachahmung der großen geschichtlichen Dramen Schillers. Aeußerlichkeiten werden übernommen, der fünffüßige Jambus, die Pathetik, das historische Kolorit und so fort, vom Geist der heroischen Tragödie aber ist bei Kotzebue kein Hauch zu spüren.

Der Inhalt von Kotzebues Schauspiel möge kurz angedeutet werden: Schweden wird von dem grausamen Dänenkönig Christiern II. unterjocht. Der Tyrann läßt die Edlen des Landes hinrichten. Der junge Gustav Wasa wurde in Dänemark gefangen gehalten, ist aber entflohen. Es gelingt ihm, nach Schweden zu kommen. Ein Preis ist auf seinen Kopf gesetzt. Er schwebt in ständiger Lebensgefahr. Nur

mit Mühe entgeht er den Händen der Verfolger. Schließlich gewinnt er das Volk für den Befreiungskampf. Die Dänen werden geschlagen, und der Tyrann Christiern wird in Stockholm belagert. Gustav Wasa nimmt die Stadt ein; der Sieg ist aber durch den Tod seiner Mutter erkauft. Die Schweden rufen den Helden zum König aus. —

Es gibt keine besonderen Gründe dafür, daß Brentano gerade dieses Drama des Gegners zum Gegenstand seiner gleichnamigen Parodie machte. Zeitlich lag es dem Satiriker am nächsten. (Im Januar 1800 wurde Kotzebues Stück in Weimar aufgeführt.). Da das Werk erst 1801 im Buchhandel erschien, muß sein Text Brentano in einem für die Bühne bestimmten Manuskript vorgelegen haben.[88])

Brentanos „Gustav Wasa" ist eine üppige romantische Wildnis. Deshalb soll die Dichtung erst im einzelnen betrachtet und dann der Versuch unternommen werden, Plan und Ordnung zu erschließen. — Das vorangestellte Personenverzeichnis teilt sich in fünf Abschnitte, dessen letzter erst die Personen des „Wasa" selbst nennt. Dazu heißt es: „Im ganzen fast ebensoviel Personen wie im Gustav Wasa [Kotzebues]". Das ist ein Stich gegen den Personenreichtum des Kotzebueschen Dramas. Die Gesamtheit der bei Brentano aufgeführten Figuren übertrifft in Wahrheit die Zahl der Gestalten Kotzebues um das Dreifache. Eine Bosheit leistet sich der Romantiker dadurch, daß er seine Aufzählung mit dem personifizierten hyperboreischen Esel beginnen und mit Kotzebue selbst schließen läßt. Es folgt eine Berichtigung beabsichtigter Druckfehler, die zu Wortspielen dienen.

Aeußerlich wird ein ganz enger Anschluß an den „Hyperboreischen Esel" hergestellt. Die letzten Worte des „Esels" sind die ersten von Brentanos „Wasa". Die erste Seite der gegen Kotzebue gerichteten Persiflage trägt die Bezeichnung: „pag. 58 [die Schlußseite] des „Hyperboreischen Esels"." In einem Akem spricht Kotzebues Fürst bei Brentano weiter. Zur Vermählungsfeier von Hans und Malchen hat „unser aller Vater, der Herr von Kotzebue" schnell ein Stück mit dem Titel „Gustav Wasa" geschrieben. Die Gestalt Wasas sei ganz nach Hans gebildet. Das besagt, daß die heroischen Figuren der Jambendramen Kotzebues sich von denen seiner bürgerlichen Rührstücke nicht unterscheiden. Zur Aufführung des Werkes soll die „hyperboreische" Familie in die Residenz reisen. Dem Fürsten dient der „Esel" als Reittier.

Der Leser wird nun in eine B i b l i o t h e k geführt. Echt romantisch erscheinen alle dort aufgestellten Bände als lebendige Wesen. Nach einer Verurteilung der Familienstücke im allgemeinen wendet sich das Gespräch der Buchgeister untereinander Kotzebue zu. Seine Dramen haben nach der Meinung der einen Gruppe „keinen Geist"; sie seien „nur Körper" und „der Witz des Körpers ist die Zote". Kotzebues Dramen verteidigen ihren Verfasser. Kotzebues „Wasa" „antwortet in lauter Gemeinplätzen auf seine eigene Geschichte". „Die beiden Klings-

88) Brentano hatte sich bereits in seinem „verwilderten Roman" „Godwi" gegen Kotzebue und dessen „Esel" gewandt, (um 1800 verfaßt); vergl. Brentanos sämtliche Werke, herausgegeben von Karl Schüddekopf, V, S. 100 und S. 184.

berge" sagen vom „Wasa": „Aber verdammt züchtig wird er sein". Der „Hyperboreische Esel" tröstet: „Wartet nur. Ist er das, so fällt er gewiß, denn alle unsere Brüder müßten fallen, wenn nicht irgend ein gefallenes Mädchen in ihnen gefallen hätte. Fällt keiner in ihm, und legt ihn so dem Gassenkot ans Herz; so wirft ihn schnell der Esel ab". (15, 20, f.)[89]) Dann tritt Kotzebue wieder in den Hintergrund, bis der Bibliothekar erscheint. Die schwedische Geschichte hat Kotzebue durch sein Wasadrama mißhandelt. Seine charakteristischen Spuren sind die zurückgelassenen Eselsohren. Brentano weicht schließlich in dieser Szene völlig vom satirischen Grundthema ab. Er häuft Einzelausfälle gegen Paulus (21, 6), Niedhammer (21, 8), Herder (21, 9), Fichte (21, 20 ff, bis 27), Schelling (21, 30), Einsiedel (22, 1), Schütz (22, 15), Hufeland (22, 16), Jean Paul (22, 5). Diese Abschweifungen durchsetzen auch sonst das ganze Werk und überwuchern die Parodie gegen Kotzebue. Im einzelnen sollen sie hier nicht mehr registriert werden. Brentanos Parteinahme tritt stärker hervor. Er berichtet von A. W. Schlegels Bruch mit der Allgemeinen Literatur-Zeitung, die so ihren einzigen scharfen Zahn verloren habe. Die vernichtende Rezensenten-Tätigkeit Schlegels wird mit parodistischer Verwendung der Reime von Schillers „Lied von der Glocke" dargestellt. Ein allegorischer Bericht von der Gründung des „Athenäums" wird gegeben. Wilhelm fand in seinem Bruder den Helfer. Beide verbanden sich und „bildeten dann brüderlich / Simsons Kinnbacken fürchterlich". Die Darstellung des Brandes in der „Glocke" muß den Kampf der Schlegel gegen die Aufklärer versinnbilden, das Spritzen „hoch im Bogen" die wässrige Erwiderung der Gegner. Dem Bibliothekar wird das schließlich zuviel. „Köpfe her und Konsequenzen, / Dem sterbenden Jahrhundert die Schläfe zu kränzen", ruft er den Feinden der Frühromantik zu. (24, 34, ff.) Der große Brand — die literarische Fehde — hat die Schriften der alten Richtung vernichtet und nur die eigenen übrig gelassen. „Seht wie alles niederbrennte! / Die Fragmente / Blieben stehen" (25, 14). Vom negativen Boden der Kotzebue-Parodie ist Brentano zu positiver Parteigefolgschaft, zum Lob der Schlegel übergegangen. Der Bibliothekar bricht auf, um sich zur Wasaaufführung zu begeben. Am Schluß der Szene kommt Jacobis „Woldemar" zu Wort. Auf ein Gewitter, das hochpoetisch geschildert wird, folgt der junge Tag, der ganz als „Morgenröte" und „Lucinde" gedeutet wird. Jakob Böhme verkündet das herrliche Licht. Andächtiges Schweigen entsteht, nur Kotzebues „Esel" wiehert, wird aber zurechtgewiesen.

Für die Aufführung von Kotzebues „Wasa" wird das Theaterabonnement aufgehoben. Das ist allegorisch dargestellt in den Szenen, die sich um den „Monsieur Abonnement" drehen. Dieser Herr „Abonnement" wird von Kotzebues Lakei hinterrücks überfallen und aufgeknüpft. Er ist damit zum „Abonnement suspendu" geworden. Einige Ausfälle gegen Kotzebue sind eingestreut. Höhnisch werden sein Drama „Die edle Lüge" (35, 1) und der dünne Extrakt seiner Mach-

[89]) Diese Quellenverweise beziehen sich auf Seiten- und Zeilenangaben nach Nr. 15 der „Literaturdenkmale".

werke (36, 23) erwähnt. „Der Herr Präsident[90]) liebt die Konsequenzen nicht, die schlagen ins Schlegelsche", heißt es weiter. (39, 17). Der Lakei klagt: „Es ist fürchterlich, was der Schlegel das häusliche Glück mit seiner „Lucinde" so falsch beleuchtet, und die Fragmente sind wahre Pillen gegen alle natürliche Bildung". (34, 18, ff.). Romantische Ironie spricht aus diesen Worten. Auch hier schreitet Brentano zu positiver Parteinahme weiter.

Die folgende Szene spielt im Gasthaus. Die Gäste unterhalten sich über das neue Stück, dessen Aufführung bevorsteht. Auf Kotzebue (41, 12) und den Personenreichtum des „Wasa" (41, 31) wird angespielt. Die Familie des Barons Kreuz aus dem „Esel" fährt vor dem Gasthof vor.

In den Vorraum des Schauspielhauses führt der nächste Auftritt. Monsieur Abonnement ist in der Halle aufgeknüpft. Einer der Umstehenden meint, er könne sicher noch sprechen, denn „dem Präsidenten seine aufgehängten Helden sprechen alle". Als Beleg wird der Stallmeister Liebemund aus der „klugen Frau im Walde" angeführt. (42, 24, ff.). In Wahrheit ist jedoch Liebemund bei Kotzebue nicht erhängt, sondern nur aus Furcht vor einem Bären auf einen Baum geklettert. Ein anderer Theaterbesucher wünscht, Kotzebue möge in seinen Stücken öfter jemand hängen, „so würden nicht so viele fallen und mehr Zusammenhang da sein". (42, 29, ff.). Den Hauptteil der kurzen Szene füllt Satire gegen Jean Paul aus. (S. 43, S. 44.). Auch Herder wird persifliert. (43, 6; 44, 35.).

Aus dem Vorraum gelangen wir ins „innere Schauspielhaus". Das Theater wird zum Gegenstand der Darstellung; Kotzebue ist vergessen. „Theatergeist", „Vorhang", „Werkeltag", „Theaternacht" kommen personifiziert zu Worte. Das Publikum findet sich allmählich ein, von Logengeistern begrüßt. Unter den Ankommenden ist auch der Baron Kreuz mit seiner Gesellschaft. Die Anrede des fünften Logengeistes an den Baron sticht in ihrer hausbacken groben Art scharf von den ästhetischen Wendungen der anderen Geister ab. Karl Bergs robuster Oheim ist plötzlich zum Schwätzer geworden. — Immer bunter wird das Gewimmel. Alles erwacht zu Leben und Rede, „das ganze Gebäude", „Säulen", „Wände", „Arabesken und andere Verzierungen". Das Publikum äußert seine vielgestaltigen Wünsche: Maschinenkomödien, Lustspiele, Rührstücke. Jeder hat einen besonderen Geschmack. Die Logengeister bekritteln die Theaterbesucher. Anspielungen auf Kotzebue (49, 2; 52, 17), Jean Paul (47, 22; 53, 25) und Amalie von Imhoff (47, 31) sind eingeflochten. Bis zum Beginn des Stückes hat dann die Symphonie das Wort, erst als musikalisches Ganzes, dann aber bald in die einzelnen Instrumente aufgelöst. Die redenden Musikinstrumente personifizieren sich allmählich; sie wandeln sich schließlich völlig in Menschen um. Mit der Selbstcharakteristik der einzelnen Instrumente mischt sich die Darstellung eines heraufziehenden Gewitters. Das Gewirr konzentriert sich zum Dialog zwischen Einsiedler und Phantasten, deren ursprünglicher Charakter als Wald-

[90]) Kotzebue war in Reval Theaterpräsident gewesen.

horn und Hoboe des Orchesters vergessen ist. Der Phantast wird vom Blitz erschlagen. Als das Gewitter sich verzogen hat, tritt „Ich" auf und hält einen langen Monolog. Die Situation nach dem Unwetter wird geschildert. Die machtvolle Schönheit ist vorbei, der Nutzen herrscht wieder. Die Nacht kommt. Statt der Blitze leuchten die Sterne, statt des Tobens der Elemente herrscht Feierlichkeit. Geister durchziehen die Lüfte; die Menschen kehren zu Liebe, Lied und Frohsinn zurück. — Der Eremit spricht einen Hymnus und begräbt den Phantasten. Die Ausführungen des „Ich" wenden sich zuletzt ins Prosaische und Satirische.

Das Vorspiel bricht ab, der Vorhang rollt in die Höhe und die „Aufführung des Gustav Wasa" beginnt. Brentano gibt — parodistisch verändert — den vollständigen Text des ersten Aktes des Kotzebueschen Wasadramas. Nur in der achten Szene erfolgt eine kurze Unterbrechung. Kotzebue in seiner Loge beschwert sich über eine Uebertreibung. Caroline von Wolzogen tröstet ihn mit einem Distichon. (84, 7.). In der äußeren Anordnung hat Brentano manches geändert, den Sinn jedoch völlig unangetastet gelassen. Kotzebue verwendet stets den fünffüßigen Jambus, Brentano den Knittelvers. Der Romantiker läßt gleich in der zweiten Szene das Spinnrad mitreden. Der Text Kotzebues wird an einigen Stellen (1., 3., 5. Szene Brentanos uff.) gekürzt, an anderen erweitert. Am engsten ist der Anschluß von Brentanos sechster und achter Szene an Kotzebue (dessen fünfter und sechster Auftritt). Durch das Gespräch der Ochsentreiber (bei Kotzebue sind es Viehhändler) Born und Jendel mit der Wirtin erfahren wir von der Bedrückung Schwedens durch die Dänen. Hans Gregerson, ein alter Diener der Familie Wasa, kommt hinzu. Er forscht nach dem Verbleib des Königssohnes „Wasas Gustav". Als er von der Hinrichtung des alten Wasa erzählt, sinkt der Knecht der Ochsentreiber ohnmächtig um. Gregerson erkennt in ihm den Gesuchten. Brentano verleiht auch einer Wiege und einer Lampe die Rede. Sein achter Auftritt stellt eine bei Kotzebue nicht erwähnte Katze stark in den Vordergrund. Abschweifende Anspielungen (83, 3, 7, 30) fügen sich in den Zusammenhang ein. Ein mit dem Blut des alten Wasa getränktes Tuch hatte Gregerson mitgebracht. Die Katze leckt dieses Blut auf und verkettet sich so auch physiologisch mit dem Spiel. Sie versetzt sich völlig in die Rolle des Helden. (9. Auftritt.). Der Bürgermeister von Lübeck sendet ein Schiff nach Schweden. Wasa bittet darum, mitgenommen zu werden. Der Däne Banner verfolgt ihn, läßt ihn aber frei, als er von dem Wasa angetanen Unrecht erfährt. Der Schiffer Bohn segelt mit diesem ab. Kotzebues charakteristische Schlußszene nimmt Brentano nicht in seine Parodie auf.

Nach dem Aktschluß setzt sofort als romantische Zudichtung Brentanos das Zwischenaktsspiel ein. Der Theatergeist begrüßt die Pause, die Logengeister kritisieren und satirisieren. Die Wirkung der Aufführung auf das Publikum wird dargestellt. Die Folge des Kotzebueschen Wustes ist die, daß ein Offizier unter den Zuschauern verrückt geworden ist und von Schlacht und Ueberfall phantasiert. Die

Theaterbesucher unterhalten sich über dieses Vorkommnis. Unter der Menge stechen zwei „Jünger der Transzendentalität" hervor. Auch der Souffleur und der den Romantikern wenig sympathische Weimarer Gymnasialdirektor und philologische Schriftsteller Böttiger als „Rektor excerpino" kommen zu Wort. Kotzebue schreibt die Schuld an dem plötzlichen Ausbruch des Wahnsinns bei dem Offizier der Symphonie zu. Ein Autor hält ihm entgegen, daß sein soeben gespielter erster Akt die wahre Ursache sei. Das Zwischenspiel greift vom Parterre auf die Bühne über. Die Katze wirkt störend und verzögert den Beginn des zweiten Aktes. Kotzebue aus seiner Loge heraus fordert ärgerlich, endlich anzufangen. (Anspielungen auf Kotzebue: 96, 4, ff.)

Der zweite Akt behält die äußere Szenerie Kotzebues bei, schaltet aber völlig frei mit dessen Text. Der Bürgermeister und die Katze sind vom ersten Akt her noch immer auf der Bühne, und so „von Schweden [der 2. Akt spielt in Schweden] überrascht worden". Der Souffleur souffliert Hundegebell, um die Katze vom Theater zu jagen, aber sie ist nicht zu vertreiben. Erst die letzten Worte der Szene nehmen Kotzebues Thema auf. Margarete Löwenhaupt, Wasas Braut, beobachtet das mit den Wellen kämpfende Lübecker Schiff. Sofort nach dem ersten Auftritt setzt hier das neue Zwischenszenenspiel ein. Böttiger, der sich in diesen Jahren durch seine kommentierende Vielschreiberei vielfach unangenehm bemerkbar gemacht hatte, will den Zuschauern durchaus seine Textinterpretation aufnötigen. Das Publikum hat infolge von Böttigers Dazwischentreten nicht auf das Stück geachtet und muß sich davon berichten lassen. Brentano übergeht dann Kotzebues dritte und vierte Szene vollständig. Die weiteren Auftritte des Kotzebueschen Dramas zieht er auf engen Raum zusammen. (Kotzebue 5. bis 8. Szene = Brentano 2. Szene). Wasa ist gelandet und hat Margarete entdeckt. Selbständig schafft Brentano eine neue Szene, in der er Wasa tränenselig seiner Kindheit gedenken läßt. Die Einschaltung einer echt Kotzebueschen Rührszene dort, wo sie bei Kotzebue selbst nicht steht, heißt tatsächlich die Gestaltung bei Kotzebue noch einmal in Kotzebues Manier übersetzen. Eine Mahnung Gregersons an Wasa fügt Brentano ebenfalls von sich aus hinzu. Wasa geht ab, Böttiger erscheint, von der Katze verfolgt, von neuem auf der Bühne. Der Kater (wie es jetzt heißt) entsprechend seiner Heldenrolle[91]) fällt nun seinerseits Margarete um den Hals, so wie vorher Wasa sie umarmt hatte. Stiefel will sich der Kater besorgen. Den zweiten Teil von Kotzebues zweitem Akt, der sich aus sechs ausgedehnten Szenen zusammensetzt, zieht Brentano zu einer kurzen Darstellung zusammen. Den Schluß dagegen baut er aus und persifliert auf diese Weise Kotzebues Effektmacherei. Wasa soll in Kolmar (bei Kotzebue Calmar) festgehalten werden. Margarete Brahe, seine verwitwete Schwester, ermöglicht sein Entkommen und droht, das Pulvermagazin in die Luft zu sprengen.

Das zweite Zwischenaktsspiel spottet zunächst über das effektvolle Schlußmoment des 2. Aktes auf mannigfache Weise. Die

[91]) vgl. S. 42.

Unterhaltung des Publikums bietet ein breites Feld für zahlreiche Anspielungen auf Kotzebue (113, 1), Böttiger (113, 20, ff.), Schiller (114, 5), Jean Paul (114, 21 ff.) und so fort, ganz besonders aber auf Herder. (S. 112, S. 113). Kotzebue selbst tritt als „Autor" der „Humanität" entgegen. Einzelne Werke des Vielschreibers werden aufgezählt. (115). Kotzebue empfindet Furcht, und die „Humanität" meint, er sehe gewiß das Gespenst des von ihm mißhandelten guten Geschmacks. Das streitet dieser jedoch ab, worauf die „Humanität" droht: „Wenn du nicht gleich bekennst, was eigentlich hinter dir steckt, so lasse ich dich auf deinem eigenen hyperboreischen Esel, mit dem Schwanz in der Hand, durchs Land führen, und deinen Wasa laß ich gleich einstecken". Der „Autor" sieht sich genötigt, zu gestehen: „Hinter mir steckt eigentlich gar nichts". Das Gespenst aber, das ihn ängstigt, ist der erhängte Herr „Abonnement". (115, 30). Durch Thalia läßt sich Kotzebue „weiter nicht stören"; er weiß, „was auf dem Theater Effekt macht". Man erfährt, daß der verrückt gewordene Offizier inzwischen verschieden sei und der gestiefelte Kater aus dem Stück, das gerade über die Bretter geht (Brentanos „Wasa"), soeben angekommen wäre. Der Ankömmling wird genau beschrieben (117, 1, ff). Er wird für einen „von den neuen Philosophen, die alles außer sich vernichten wollen, die alles für null und nichtig ansehen", gehalten. (116, 33, ff.). Das Publikum empfindet tödliche Langeweile, hervorgerufen durch das Anschauen des Kotzebueschen Stückes. Jean Paul, als „Stadtrichter", schenkt darum „englisch Humorbier" aus, das die Menge betäubt.

Die Pause ist zu Ende und der dritte Akt des „Gustav Wasa" soll folgen. Doch wird von diesem nur noch die äußere Szenerie, die Kulisse sichtbar. Zu einer Darstellung kommt es nicht mehr. Der Held des Stückes ist eingeschlafen; er war ermüdet von all der Rührseligkeit, die er hatte mimen müssen. Die Zuschauer gähnen vor Langerweile. Der Humanität wurde unwohl. Zuletzt schlummert alles ein. Janus erscheint, die wiedererwachten Theaterbesucher machen satirische Bemerkungen. Brentano selbst war als „Autor dieser Posse" zu Worte gekommen.

Unmittelbar geht die Szene ins Nachspiel über. Wir werden in die Häuslichkeit der aus dem Theater Heimkehrenden versetzt. Der „Verfasser" wird der letzte Akteur. Wieder steigt Brentano zu positiver Parteinahme auf. Die „Lucinde" sei ihm stets „ein heiliges innerliches Feuerzeug" gewesen. Den Namen wandelt er in Lux—inde. (122, 12, ff.). Schleiermachers „Vertrauten Briefen über die Lucinde" wird hohes Lob gezollt (122, 29, 36): „Es ist die einzige Methode, wie sich Blinde Licht verschaffen können". (122, 34). — Die Theaterbesucher haben zu Hause „nichts zu essen gefunden" und suchen den „Verfasser" auf. Grob halten sie diesem vor: „Es scheint, die Gedanken sind Ihnen ausgegangen, wie bei uns die Lebensmittel". (123, 12.). Der „Verfasser" zieht mit der Schar zum Schauspielhaus. Merkwürdigerweise sind aber inzwischen bereits vier Wochen vergangen. Kotzebues Drama „Bayard" ist angekündigt und der arme Abonnement schon

wieder aufgehängt. Der Theatergeist weist die Menge ab und will sie zum „Kasperle" schicken. Doch der „Verfasser" läßt nicht ab, von der Hoffnung getrieben, daß „von dem heutigen Trauerspiel" noch etwas für „die arme hungrige Gesellschaft" übrig sein werde. Die Türen werden gesprengt und die Schar dringt ins Schauspielhaus ein. Gespenstische Dinge gehen in dem dunklen Raume vor sich. Satirische Ausfälle gegen Kotzebue werden gehäuft. (125, 7; 128, 7; 128, 13; 129, 7; 129, 24, 31; 130, 3, 10, 20, 21; 131, 2, 13.). Die Darsteller der Blanka und des Manfrone aus Kotzebues „Ritter Bayard" gehen am überspitzten Charakter ihrer Rollen zugrunde. Blanka schwillt vor reinster Tugend über alle Maßen auf, und der Erzbösewicht Manfrone schrumpft zu einem mathematischen Punkt zusammen. Am Begräbnis der tugendhaften Heldin nehmen „alle Personen aus pag. 58 des „Hyperboreischen Esels"" teil. Auch die sterblichen Ueberreste ihres schurkischen Mannes werden zu Grabe getragen. Das Werk schließt mit dem Ausruf des „Ich": „O Kotzebue, Kotzebue, Gott sei der armen Seele gnädig!"

Als ein toller literarischer Hexensabbat stellt sich Brentanos „Gustav Wasa" dar. Wie ist das Ganze *aufgebaut*? Den Anfang bildet das Vorspiel, die Vorgeschichte der Wasaaufführung. In einzelnen Stufen nähern wir uns dem Ziel. Zuerst werden wir in die Bibliothek geführt.[92]) Hier stehen die Werke, die die stoffliche Grundlage für das aufzuführende Drama abgeben. Der zweite Abschnitt bringt die Maßnahmen der Intendanz des Theaters für eben diese Aufführung. Das Abonnement wird aufgehoben.[93]) Im dritten Teil lernen wir Schauspieler und Publikum vor der Darstellung im Wirtshause kennen.[94]) Die vierte Stufe zeigt den Vorraum des Schauspielhauses,[95]) die fünfte endlich das innere Schauspielhaus.[96]) Jetzt erst sitzen wir vor dem Vorhang. Im Mittelpunkt von Brentanos Werk steht die Aufführung des „Gustav Wasa" von Kotzebue. Der erste Akt geht über die Bühne. Die Pause füllt der erste Zwischenakt aus, der als Wirkung der Wasaaufführung den verrückt gewordenen Offizier hervortreten läßt. Es folgt der zweite Akt und auf diesen das zweite Zwischenaktsspiel, das wiederum die Wirkung des Stückes auf das Publikum — Langeweile und Schläfrigkeit — deutlich macht. Abgelöst wird es durch die Andeutung des dritten Aktes. Der erste Akt fußt völlig auf Kotzebues Vorlage, der zweite kehrt schon stark verkürzt bei Brentano wieder, vom dritten erscheint nur noch die äußere Szenerie, vom vierten und fünften ist keine Rede mehr. Das Spiel nimmt an Kotzebueschem Originalgehalt immer mehr ab. Aehnlich steht es mit der Symphonie, die als Ouvertüre sehr ausführlich zu Worte kommt, im ersten Zwischenakt nur noch im Hintergrunde wortlos mitspielt und im zweiten Zwischenakt, wegen völliger Heiser-

---

92) vgl. S. 39.
93) vgl. S. 40.
94) vgl. S. 41.
95) vgl. S. 41.
96) vgl. S. 41.

keit der vielgebrauchten Baßgeige, gänzlich schweigt. Die entgegengesetzte Tendenz zeigen Zwischenakte und Nachspiel, die als Zusatzleistungen Brentanos immer stärker aufschwellen und das Spiel selbst überwuchern. Als drittes Zwischenspiel kann man die kurzen Szenen auffassen, die dem nicht mehr gespielten dritten Akt des „Wasa" im Theater selbst folgen. — Das Nachspiel des Ganzen stellt in sich selbst eine gleiche Abfolge dar wie das Werk überhaupt. Auch hier haben wir ein Vorspiel: die heimgekehrten Theaterbesucher einerseits, der Dichter allein andererseits. Beide Parteien werden dann zusammengeführt. Auch hier gibt es eine Szene, die sich um den „Abonnement" als „Abonnement suspendu" dreht. Wieder rückt man dem Mittelpunkt näher, gelangt ins äußere und darauf ins innere Schauspielhaus. Diesem ist hier ebenso die Sprache verliehen (S. 128) wie im Vorspiel zum Ganzen. Genau wie im Hauptteil folgt nun das Spiel selbst, dessen Gegenstand jetzt aber Kotzebues „Bayard" ist. Zu einer Handlung kommt es an dieser Stelle freilich nicht, sondern nur zu der spukhaften symbolischen Erscheinung der Charaktere Blankas und Manfrones. Das Nachspiel bringt das Leichenbegängnis der an ihren Kotzebueschen Rollen zugrunde gegangenen Schauspieler. Das Schlußstück des Ganzen stellt also eine neue Satire dar, die das genaue Abbild des Gesamtwerkes ist.

Der entwickelte Plan des Brentanoschen Werkes ist eine Nachahmung der satirischen Märchenkomödien Tiecks. Da dem jungen Romantiker noch jede künstlerische Reife abgeht, überspitzt und übertreibt er zugleich sein Vorbild. Er spielt den „Tieck des Tieck". Die Anlage des Ganzen, mit Zwischenakten, Vor- und Nachspiel ist aus dem „Gestiefelten Kater" und der „Verkehrten Welt" übernommen. Besonders eng ist der Anschluß an den ersteren in den Zwischenaktsszenen. Die „Abonnement"-Szenen sind eine äußerliche Nachbildung des „Gartens der wahren Poesie" im „Zerbino". In dessen fünftem Akt hat Brentanos Symphonie ihr Vorbild. Auch bei Tieck reden die einzelnen Instrumente: Geige, Harfe, Flöte, Hoboe, Waldhorn u.s.w. Brentanos Spott trifft neben Kotzebue — die gleichen Persönlichkeiten, die in seinen Vorbildern persifliert werden, so Böttiger, Falk, Herder. Auch die Katze, die ja zuletzt völlig zum „gestiefelten Kater" wird, stammt von Tieck. Die Figuren des Souffleurs, des Lampenputzers usw. finden sich ebenfalls dort. Dem Nachahmer genügt es nicht, das Schauspielhaus als Ganzes, die Logen, den Vorhang zu beleben; auch alle Verzierungen, alle Stücke der Architektur müssen sprechen. Brentano geht über sein Vorbild hinaus.

In Tiecks „Gestiefeltem Kater" wird dem Aufklärungspublikum ein Märchenstück vorgeführt. Die Zwischenspiele geben die Aeußerungen der Theaterbesucher über das Schauspiel wieder. Brentano überträgt diesen Rahmen auf seine Satire gegen Kotzebue und ersetzt dabei das Märchenspiel durch ein Kotzebuesches Drama. Dadurch wird die Situation verändert. Die Menge war für Kotzebue begeistert, und wenn der Satiriker sie bei der Aufführung des „Wasa" vor Langerweile einschlafen läßt, so widerspricht das freilich den Tatsachen. Bren-

tano kann Kotzebues Text nicht unverändert übernehmen, er muß ihn parodistisch umgestalten. Die üblen Wirkungen auf das Publikum beruhen also genau genommen auf dem parodierten Wasatext und kommen nicht auf das Schuldkonto Kotzebues. Die parodistische Absicht gegen Kotzebue und die Nachahmung der Tieckschen Art sind nicht zu einer Einheit verschmolzen. Das ursprüngliche Vorhaben wird von üppigem romantischen Rankenwerk überwuchert. Der Leser kann im Zweifel sein, ob hier eine Parodie von Kotzebues „Wasa" vorliegt, die unversehens zum Märchenstück in der Tieckschen Manier geworden ist, oder eine Tiecksche Komödie, für die zufällig Kotzebues „Wasa" das stoffliche Fundament lieferte. Eine Satire ist aus Brentanos Werk nicht geworden, dazu ist es nicht witzig und wirksam genug. Es mangelt an Ordnung und Uebersicht, an Schärfe und Treffsicherheit. Die Parodie verliert sich in einer Fülle von Wunderlichkeiten. Einzelne poetische Schönheiten sind eingeflossen. Die Schrift ist ein Abbild der unfertigen Persönlichkeit Brentanos in jener Zeit.

Der Zusammenhang des „Gustav Wasa" mit dem „Hyperboreischen Esel" ist nur sehr locker. Die Ueberleitung von Kotzebues Posse zu Brentanos Text ist noch deutlich ausgeprägt.[97]) Die Personen von Kotzebues Pasquill tauchen dann am Ende der Wirtshausszene wieder auf.[98]) Den Baron finden wir darauf im Schauspielhaus.[99]) Dann aber wird die hyperboreische Familie völlig vergessen. Kein Zwischenspiel bringt sie in Erinnerung; nichts zeigt die Wirkung des Stückes auf diese aufgeklärten Philister vom Lande. Erst ganz am Ende des Nachspiels werden sie wieder ans Licht gezogen. Der Fürst bleibt überhaupt verschwunden. Die dürftigen Beziehungen zum „Hyperboreischen Esel" sind nicht geeignet, einen Rahmen für die vielgestaltige Satire abzugeben.

Größte Mannigfaltigkeit herrscht in den parodistischen Mitteln, die Brentano zur Anwendung bringt. Wir finden beabsichtigte Druckfehler,[100]) Wortspiele,[101]) Wortverdrehungen,[102]) Situationskomik[103]) und so fort. Kotzebues Wasadrama wird lächerlich gemacht. Einzelsatire liegt in zahlreichen Anspielungen vor. An drei Stellen tritt Kotzebue persönlich auf. Die Persiflage zersplittert — und rundet sich nicht zu einem Gesamtbilde der Persönlichkeit des Angefeindeten. Ein lebhafter Wechsel herrscht auch im Metrum. Der Romantiker verwendet: Prosa, fünffüßige Jamben, kurze Reimpaare, Hexameter (für Amalie v. Imhoff), vier-hebige Knittelverse und so fort.

Brentanos „Wasa" stellt sich als typisch romantisches Drama dar. Der Dichter hält sich nicht an seine Aufgabe, sondern schweift frei ins Reich der Phantasie hinüber. Ueberquellende Fülle belebt sein Werk. Leblose Gegenstände in großer Zahl werden beseelt

[97]) vgl. S. 39.
[98]) vgl. S. 41.
[99]) vgl. S. 41.
[100]) vgl. z. B. (Neudruck) S. 8; 21, 9, 30; 24, 19; 43, 6; usf.
[101]) vgl. z. B. 14, 10, 18, 21; 15, 9, 18, 23, 27, 33, f; etc.
[102]) vgl. z. B. 21, 9, 30; 22, 4; 24, 19; 27, 6, etc.
[103]) vgl. z. B. 12, 13, 22, 31; 13, 2, 7, ff. etc.

und erhalten die Kraft der Rede. Romantische Ironie wird angewendet.[104]) Der logische Sinn ist zuweilen zerstört; frei schaltet der Dichter mit der Zeit. So ist es im Nachspiel. Das Publikum geht nach der Wasaaufführung heim, findet nichts zu essen und sucht den Dichter auf. Das geschieht also in der Nacht der Aufführung. Man geht zum Schauspielhaus, dort hängt bereits die Ankündigung des „Bayard". Merkwürdigerweise sind bereits vier Wochen seit dem Abend, an dem der „Wasa" gespielt wurde, vergangen.[105]) Man dringt ins Schauspielhaus ein; da sind es auf einmal wiederum erst ein paar Stunden, seit der „Wasa" auf der Bühne erschien. Man hofft noch Reste von ihm vorzufinden. Aber man erlebt nun die Katastrophen einer „Bayard"-aufführung, die doch erst angekündigt war. Kühn zerstört der Romantiker die Illusion.

Brentano hat sich nicht den Dank seiner romantischen Freunde verdient. In einem Briefe an Schleiermacher vom 16. Juni 1800 schreibt Dorothea: „Er [Brentano] hat eine Farce geschrieben, worin er glaubt, der Tieck des Tieck zu sein; es ist aber herzlich dumm und toll, und klingt doch wie Tieck ungefähr, so daß sich dieser tüchtig darüber erbost, und darum hat er ihn auch so derb mitgenommen im Journal".[106])[106*]) — Auch Friedrich Schlegel behandelt Brentanos Werk verächtlich. Er schreibt in einem Briefe von Mitte Juli 1800 an seinen Bruder Wilhelm: „Klingemann und Brentano haben unterdessen auch den Memnon[107]) und Wasa an mich eingesandt. Da man aber nicht darüber lachen kann, wenn man nicht schon sehr aufgelegt dazu ist, schicke ich sie nicht".[108])[108*])

---

[104]) vgl. S. 39 etc.

[105]) vgl. auch S. 44.

[106]) Im „Poetischen Journal" 1800 verspottete Tieck Brentano als „Bewunderer" in der Farce „Herkules am Scheidewege".

[106*]) Aus Schleiermachers Leben in Briefen, herausgegeben von Jonas und Dilthey Berlin 1858, III, 190.

[107]) „Memnon", eine Zeitschrift, herausgegeben von Klingemann, erschien Leipzig 1800.

[108]) Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, herausgegeben von O. F. Walzel, 1890; S. 429.

[108*]) vgl. auch Julian Schmidt „Geschichte der deutschen Literatur", 1858, 2. Band, S. 12.

3. A. W. Schlegels „Ehrenpforte".

A. W. Schlegel rächte sich für den „Hyperboreischen Esel" durch die „Ehrenpforte". Er nahm Kotzebues Verbannung nach Sibirien zum Ausgangspunkt. Am 10. April 1800 hatte Kotzebue von Weimar aus eine Reise nach Rußland angetreten. Bald nach dem Ueberschreiten der Grenze wurde er verhaftet und nach Sibirien deportiert. Schon im Juli 1800 erfolgte seine Begnadigung. Kotzebue ging nach Petersburg und kehrte nach dem Tode des Zaren Paul (11./12. März 1801) nach Deutschland zurück. Am 29. April 1801 verließ er Petersburg. Schlegel begann vor Mitte 1800 mit der „Ehrenpforte", ließ sie dann aber liegen, um Kotzebues Rückkehr aus Sibirien abzuwarten. Als diese sich verzögerte, entschloß er sich doch zur Herausgabe des Büchleins. Am 20. November 1800 hat er das Werk beendet; am 16. Dezember 1800 brachte er die gedruckten Exemplare zum Versand.

Die Entstehungsgeschichte dieser Satire läßt sich an Hand der reichlich fließenden Briefquellen verfolgen. A. W. Schlegel schreibt am 7. Juli 1800 an Schleiermacher: „. . . Ich habe nun eine Privatteufelei auf meine eigene Hand im Sinne, wovon ich aber nichts weiter sagen will, bis sie realisiert ist. Es ist noch nicht aller Tage Abend, und es wird noch manchesmal in der Welt gelacht werden."[109]) Am 11. Juli 1800 schreibt Wilhelm wiederum an Schleiermacher: „Das einzige, was mich dieser Tage interessiert hat, war meine Teufelei [„Ehrenpforte"] und von dieser will ich noch nichts Näheres erzählen, um den Spaß nicht vorwegzunehmen. Auch wartet ihre Bekanntmachung auf einen äußeren Umstand [Kotzebues Rückkehr]. Einen Verleger will ich einstweilen suchen, um gleich, wenn jener eintritt, bei der Hand sein zu können. Die Einlage an Fröhlich [der nicht der Verleger wurde], die ich Sie zu besorgen bitte, betrifft diesen Vorschlag. Ich muß es ihm schon artigkeitshalber antragen."[110]) — Am 19. Juli 1800 antwortet Schleiermacher an Wilhelm: „. . . Auf Ihre Teufelei, Sie Geheimnisvoller, bin ich höchst neugierig und verspreche mir eine große Ergötzung . . ."[111]) — Am 26. Juli 1800 fragt Schleiermacher wieder an: „Wie steht es mit Ihrer Privatteufelei? Ich bin erpicht darauf, ordentlich wie ein Kind, so daß mir bange ist, der äußere Umstand, der noch dazu erforderlich ist, möchte nicht eintreten und wir darum kommen. Ja, gelacht, so Gott will, soll noch manchesmal in Deutschland werden . . ."[112]) — Am 6. August 1800 schreibt Friedrich Schlegel an den Bruder: „. . . Eine wichtige Nachricht: Kotzebue kommt gewiß zurück".[113]) Das mag Wilhelms Arbeitseifer angespornt haben. — Am

---

[109]) Aus Schleiermachers Leben in Briefen, herausgegeben von Jonas und Dilthey, Berlin 1858, II, 198, ff. Künftig zitiert: Schleiermacher.

[110]) Schleiermacher III, 200.

[111]) Josefa Elstner: Briefe Friedrich Schleiermachers an A. W. Schlegel; „Euphorion" 21; S. 750; künftig zitiert: Elstner.

[112]) Elstner, 751. —

[113]) Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, herausgegeben von O. F. Walzel, 1890, S. 432; künftig zitiert: Walzel.

20. August 1800 berichtet er an Schleiermacher: „Da Sie so begierig auf die Privatteufelei sind, so kann ich Ihnen schon anvertrauen, daß sie auf Kotzebue und seine russischen Begebenheiten geht. Die Bekanntmachung wartet auf seine Rückkehr nach Deutschland".[114]) — Am 29. August antwortet Schleiermacher: „. . . Möchten Sie doch bald wieder an Ihre Teufelei kommen, deren Gegenstand sich wohl qualifiziert, höchst ergötzlich zu werden. Ich bin gesprungen, als ich den Namen Kotzebue las. Aber wie künstlich erregen Sie immer meine Erwartungen, wenn Sie eine nur halb befriedigt haben! Das große Gedicht, welcher Art wird das sein? . . ."[115]) — Ein Vierteljahr lang hören wir dann nichts mehr von der „Ehrenpforte". — Am 12. August 1800 starb Schlegels Stieftochter Auguste Böhmer. Die trübe Stimmung nach diesem Todesfall mag die Arbeit gehemmt haben. — Am 10. November 1800 erst wieder schreibt Friedrich an Wilhelm: „. . . Auf die Kotzebueade freue ich mich unendlich".[116]) — A. W. Schlegel berichtet an Friedrich Vieweg im November 1800: „Mein angefangener Spaß [„Ehrenpforte"] rückt unterdessen vor. Wenn Sie einmal eine ruhige Stunde haben, so kann ich Ihnen davon vorlesen".[117]) — Am 21. November 1800 schreibt Wilhelm an Schleiermacher: „Verzeihen Sie, teuerster Freund, daß ich einige Posttage versäumt habe, Ihnen zu schreiben. Ich war so in die Kotzebueade vertieft, und zum Teil so verdrießlich, daß sie noch nicht fertig war, daß ich die Beantwortung eines ganzen Haufens von Briefen bis auf die Vollendung verschob. Gestern bin ich fertig geworden und sogleich auch mit dem Handel in Richtigkeit gekommen. Vieweg druckt es, in ein vierzehn Tagen haben Sie es hoffentlich in Händen. Nur lassen Sie für jetzt nichts laut werden".[118]) — Am 24. November 1800 schreibt Friedrich an Wilhelm: „Ja, Deine Kotzebueade, das wäre etwas Herrliches; wenn ich aus den Vorlesungen komme, könnte nichts mich mehr erquicken als dergleichen etwas, wie es mein Gaumen so lange nicht gekostet hat".[119]) — Am gleichen Tage schrieb Caroline an Luise Gotter: „Schlegel hat hier den Kotzebuebau fertig gemacht. In vierzehn Tagen wird er gedruckt sein und ich schicke Dir ein Exemplar".[120])[120*]) — Am folgenden Tage, dem 25. November 1800, schreibt Schleiermacher an Wilhelm Schlegel: „. . . Die Kotzebueade wird uns . . . annutige Stunden machen. Wahrscheinlich erwarten Sie nur noch ihre Erscheinung in Braunschweig. Reinhold erfährt durch mich etwas davon und ich bin ungeduldig auf die ersten Tage".[121]) — A. W. Schlegel antwortet am 1. Dezember 1800 auf

---

[114]) Schleiermacher, III, 222.
[115]) Elstner, 755.
[116]) Walzel, 445
[117]) Josef Körner: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, ohne Jahr, I, S. 122.
[118]) Schleiermacher III, 242.
[119]) Walzel, 446.
[120]) „Caroline", II, 18.
[120*]) Vgl. ferner Holtei, Briefe an Ludw. Tieck, Breslau 1864, III, S. 235, 241.
[121]) Elstner, 761.

Schleiermachers Brief: „Einmal in meinem Leben hoffe ich Sie noch zu ergötzen und zu lachen zu machen, doch muß ich dabei auf den Drucker warten. In acht Tagen erscheint es nun gewiß".[122]) — Am 5. Dezember 1800 schreibt Friedrich an Wilhelm: „Nebst Deiner eigenen Erscheinung . . . könnte mir nicht so willkommen sein, als die Komödie auf Kotzebue. Nach einer solchen Erfrischung sehnt sich mein Herz".[123]) — Am 6. Dezember 1800 beantwortet Schleiermacher Wilhelms Brief: „. . . Die Kotzebueade erwarte ich schon jeden Posttag mit Sehnsucht. Tieck schreibt auch etwas . . .[124]) Noch unwichtigere Sachen dieser Art schreibe ich Ihnen nicht erst, weil sie zu lokal sind, und man das alles über Ihrer Teufelei vergessen wird".[125]) — Das Erscheinen des Büchleins verzögerte sich jedoch. Am 15. Dezember 1800 schreibt Schelling an Wilhelm: „. . . Jetzt wird ohne Zweifel die Teufelei, von der Sie zuletzt schrieben, schon fertig sein, und ich bedaure nur, daß aus unseren Karnevals-Lustbarkeiten in Weimar nichts wird[126]), wo sie vielleicht sogar gleich aufs Theater hätten gebracht werden können, um so mehr da für mehrere andere Teufeleien von unbekannten Verfassern das öffentliche Theater in ein Privattheater verwandelt werden sollte, von dem sogar die Frauen als Zuschauerinnen ausgeschlossen, vielleicht selbst weibliche Rollen durch maskierte männliche Schauspieler aufgeführt werden sollten . . ."[127]) — Am gleichen Tage schreibt Friedrich an Wilhelm: „Herzlich sehne ich mich nach dem versprochenen umständlichen Briefe und Nachricht von Deiner Ankunft. Auch dem Kotzebue sehe ich mit Erwartung entgegen".[128]) — Endlich war es so weit. Am 16. Dezember 1800 schickte Wilhelm die Satire an Schleiermacher mit folgenden Begleitworten: „Da soeben einige eingesalzene Heringe mit der Post eingegangen, so säume ich nicht, selbige per Estafette sogleich weiter zu befördern und wünsche, daß sie frisch und wohlbehalten ankommen mögen. Zu allem ernsthaften und ausführlichen Schreiben wird mir nun die Zeit zu kurz, und ich will also bloß die Ermahnung hinzufügen: So gehet nun hin und tuet desgleichen. Diese gilt auch mit an Tieck und Bernhardi, denen Sie die Güte haben werden, zwei von den Exemplaren auszuteilen; das vierte ist für Fichte nebst meinen Empfehlungen. Alle werden gebeten, dem Vorteil meines Verlegers keinen Abbruch zu tun und, bis der erste Anlauf der Neugierde vorüber ist, die Exemplare nicht zu verleihen. Auch dürfen sie sich nicht über den Autor äußern, denn wie weltbekannt er auch sein möchte, darf darüber nichts autentisch bezeugt werden . . . Ziehen Sie auch über die Wirkung und den Umlauf der kleinen Schrift möglichst genaue Nachricht ein".[129]) — Am 16. Dezember 1800 schickte Schlegel

122) Schleiermacher, III, 244.
123) Walzel, 449.
124) vgl. S. 36, Anm. 87.
125) Elstner, 763.
126) Karl August hatte diese untersagt, mit Rücksicht auf die österreichischen Niederlagen gegen Napoleon.
127) Plitt: Aus Schellings Leben in Briefen, Leipzig 1869, I, 322.
128) Walzel, 450.
129) Schleiermacher, III, 249.

die Satire auch nach Weimar. Er schrieb dazu an Goethe: „Sie erhalten hier eine kleine Posse, womit ich mich zerstreut habe, und der ich wünsche, daß sie Ihnen auch einige Unterhaltung gewähren mag. Man wird vielleicht um so weniger gegen sie einzuwenden haben, wenn man sie als eine Karnevals-Freiheit zu Anfang des neuen Jahrhunderts betrachtet. Das eine Exemplar ist für Herrn Schiller, doch bitte ich Sie sowohl als ihn, es nicht eher auswärts mitzuteilen, bis Sie hören, daß es schon auf anderen Wegen ins Publikum gekommen ist, und überhaupt nicht zu sagen, daß Sie es vom Verfasser erhalten haben. Denn wiewohl ich gar nicht darauf rechnen durfte, nicht erkannt zu werden, und mir daher auch keine Mühe deshalb gegeben habe, so muß es doch gewissermaßen ein öffentliches Geheimnis bleiben".[130]) —

Schleiermacher war am 23. Dezember 1800 noch nicht im Besitz des Buches. Er schreibt an diesem Tage an Wilhelm: „Ich hoffe, daß mein Brief Sie noch in Braunschweig treffen wird, da die Kotzebueade immer noch nicht da ist, auf die ich von einem Posttage zum anderen sehnlich gewartet habe. Sie wollen wohl, daß dieser große Archimime der letzte im alten Jahrhundert sein soll? . . . treiben Sie doch unablässig den Vieweg wegen der Kotzebueade".[131]) — Am 27. Dezember 1800 bestätigt Schleiermacher (an Wilhelm) den Empfang des Büchleins. Er schreibt: „Ich kann mich unmöglich enthalten, meinem letzten Briefe sogleich noch einen anderen nachzuschicken, um Ihnen für die Kotzebueade zu danken, die damals schon auf der Post, aber noch nicht in meinen Händen war".[132])

Die Satire erschien anonym[133]) ohne Angabe des Druckortes, in Viewegs Verlag. Die öffentliche Meinung schrieb das Werk bald A. W. Schlegel zu. In der „Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek"[134]) wurde die Hoffnung ausgesprochen, daß die Ansicht falsch sein möge und daß August Wilhelm eine Gegenerklärung veröffentlichen werde. Nun bekannte sich Schlegel offen zur Verfasserschaft des Werkes. Er ließ im Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung[135]), im Intelligenzblatt der Erlanger Literatur-Zeitung[136]) und im „Kronos"[137]) eine „Erklärung" einrücken. Darin schreibt er unter anderem: „Wer sich auf Stil in der Poesie versteht, hat wohl nicht zweifelhaft darüber [über Schlegels Verfasserschaft] sein können, auch war es nie meine Absicht, die Anonymität strenge zu behaupten, die mir nur mit zu der scherzhaften Einkleidung zu gehören schien . . ." Der Sendung dieser „Erklärung" an die Erlanger Literatur-Zeitung legte Schlegel ein Begleitschreiben bei. Am 1. Juni 1801 schreibt er an den Herausgeber Gottlieb Ernst Mehmel: „Da man Ihnen auch aus der eingerückten

---

[130]) A. W. und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe, herausgegeben von Ernst Wienecke und Josef Körner, 1926. S. 111.
[131]) Elstner, 764, f.
[132]) Elstner, 766.
[133]) vgl. S. 51 und S. 52.
[134]) Intelligenzblatt 58, 1, 287, ff, März 1801.
[135]) Nr. 113, vom 13. Juni 1801.
[136]) 1801, Nr. 23 vom 13. Juni, Spalte 177.
[137]) Maiheft 1801; S. 487.

Rezension der „Ehrenpforte“[138]) in der Neuen Deutschen Bibliothek[139]) ein Verbrechen machen will, so ist Ihnen vielleicht beiliegende Erklärung nicht unwillkommen, die ich in der Tat nicht Herrn Nicolai zu Ehren, sondern der Sache und Ihretwegen geschrieben habe. Ich ersuche Sie, derselben in Ihrem Intelligenzblatte baldigst Platz zu geben und werde sie auch anderswo abdrucken lassen“.[140]) — Caroline machte Wilhelm wegen der Anzeige im „Kronos“ Vorwürfe.[141])

Schlegels „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland“ ist eine äußerst vielgestaltige Satire. Der gleiche Gegenstand — die Parodie gegen Kotzebue — wird nacheinander in den verschiedensten metrischen Formen behandelt. Auf einen „Vorbericht“ folgen zehn Sonette, dann Epigramme, dann ein Drama in zwei Akten, zuletzt Lyrika verschiedenster Art, ein Prosaanhang und die „Musik“. Das Werk findet sich heut im zweiten Bande (S. 257) von „August Wilhelm Schlegels sämtlichen Werken“, herausgegeben von Eduard Böcking, Leipzig 1846.

Die Einführung in das Ganze stellt der „Vorbericht“ dar, der auf der Anonymität der ursprünglichen Ausgabe beruht. Man kann ihn in Parallele zu Kotzebues „Zueignungsschrift“ setzen. Durch einen „Zufall“ seien die den Inhalt des Buches bildenden Dichtungen in die Hände des „Herausgebers“ gelangt. Die Veröffentlichung erfolge jetzt zum Preise „unseres größten Theaterdichters“, der nun auch ins Sibirische übersetzt sei. „Ueber ihren Ursprung kann ich keine nähere Auskunft erteilen“, heißt es weiter, und: „Ich vermute auch, daß sie von verschiedenen Verfassern herrühren, und zwar von jungen Leuten, die sich in der Poesie haben üben wollen“. Auf die verschiedenartigen Formen, die in der Schrift vertreten sind, weist der „Herausgeber“ hin und auf „die unermüdliche Mannigfaltigkeit, womit dasselbe Thema abgeändert ist.“ Das kleine Drama, der Hauptteil der Satire, verrate am deutlichsten den Anfänger. Eine Reihe von Stellen sei „geradezu“ aus Kotzebue entlehnt. Das ist ein boshafter Hinweis auf die von Schlegel derb persiflierten Wendungen aus Kotzebueschen Dramen.[142]) Der Ton des „Vorberichts“ wird ironischer: Einige Stellen machten stutzig, „ob sie nicht etwa als Spott über den unvergleichlichen Dichter zu verstehen wären“. Doch das würde, „bei der ganzen Lage der Sachen“ (das heißt bei Kotzebues Verbannung), ein „gar zu böses Herz“ verraten. Sicherlich seien das nur ironische Wendungen gegen Kotzebues Tadler. Zum Schluß wird der Wunsch ausgesprochen: „Und somit wünsche ich, diese Blätter durch eine bessere Nachfolge bald gänzlich verdunkelt zu sehen“. Im ganzen ist die Vorrede ein selbstgefälliger Rückblick auf das fertige Werk.

---

[138]) Vgl. S. 76, f.
[139]) Vgl. S. 78.
[140]) Josef Körner (vgl. S. 50, Anm. 117), I, 126.
[141]) „Caroline“ II, 192.
[142]) Vgl. S. 62 usw.

Den ersten Abschnitt der Satire bilden die Sonette. Das erste Sonett ist inhaltlich ganz symmetrisch gebaut. Die beiden ersten Zeilen der beiden Quartette verurteilen Kotzebues literarische Art, seine Rührdramatik, Unmoral und verlogene Humanität. Die dritte und vierte Zeile der beiden Quartette nehmen Bezug auf Kotzebues Verbannung. — Die erste Zeile jedes der beiden Terzette identifiziert den Geschmähten höhnend mit Helden seiner Werke. Die zweite und dritte Zeile der beiden Terzette des Sonetts spielen auf den „Hyperboreischen Esel" an. — Das zweite Sonett enthält die Aufforderung an die Engländer, ihren Kotzebue zu befreien. Schlegel wendet sich damit gegen die außerordentliche Beliebtheit Kotzebues in England.[143]) Den prüden Briten mußten die lockeren Situationen in Kotzebues Stücken oft durch Umarbeitung erst moralisch mundgerecht gemacht werden. Scharf geißelt August Wilhelm die Tatsachen: „Und [ihr] mengt Moral in seiner Stücke Muß, / Und fischt aus ihrem flachen, breiten Pfuhl / Beauties of: Kotzebue, fit for the brutes!" — Das dritte Sonett ist eine Uebertragung des zweiten ins Englische, im „Vorbericht" als „unvollkommener Versuch" einer Uebersetzung bezeichnet. — Das vierte Sonett enthält die Aufforderung, Kotzebues Rückkehr aus der Verbannung würdig zu feiern. Kotzebue wird als Bühnenbeherrscher charakterisiert. Ohne ihn, „unserer Bühne Vater und Berater", waren die Theater verloren. Das zweite Terzett bringt Ausfälle gegen die Spektakeldramatiker Kratter, Zschokke und Schikaneder. — Von wesentlich höherer Bedeutung ist das fünfte Sonett. Schlegel trifft den Punkt, von dem aus Kotzebue absolut zu verurteilen ist. „Vom Idealen schwatzt man viel und Edeln, / Du aber weißt bei menschlichen Gebrechen, / Vergiften, Lügen, Rauben, Jungfern-Schwächen, / Das Edle noch durchs kleinste Loch zu fächeln". Schlegel denkt bei den Vergehen, die er hier nennt, speziell an vier Dramen Kotzebues: „La Peyrouse", „Graf Benjowski", „Das Kind der Liebe" und „Die Sonnenjungfrau". Das moralisch Verwerfliche weiß Kotzebue als edle Handlung darzustellen.[144]) Seine Schlüpfrigkeiten wirken auf die urteilslose Menge, „drum öffnen sich" ihm „gern die Tränenschleusen". - Das sechste Sonett behandelt das Thema: Kotzebue und seine Kritiker. Das erste Quartett zeigt Kotzebues Einstellung zu den Rezensenten; das zweite zählt die romantischen Gegner auf: Tieck, Bernhardi, Schlegel. Das erste Terzett berichtet von Kotzebues Versöhnung mit der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung und mit Huber[145])[145a*]); das zweite fordert auf, nun erst recht dreist zu sein, und weist darauf hin, daß Kotzebue stets in der Manier des Rührstückes befangen bleibt, welchen Stoff er auch behandeln

---

[143]) vgl. auch: Walter Tellier: Kotzebue in England; Leipziger Dissertation, 1901.

[144]) vgl. S. 88.

[145]) vgl. auch S. 32.

[145a*]) Huber hatte vorher Kotzebues Dramen in der Allgemeinen Literatur-Zeitung abfällig kritisiert. Gegen ihn richtete sich Kotzebues Schrift: „Fragmente über Rezensentenunfug." 1797.

möge. — Das siebente Sonett zieht gegen Kotzebues Jambendramen zu Felde, gegen den „Gustav Wasa“, den „Ritter Bayard“ und die „Oktavia“. Durch diese Jambentragödien wollte Kotzebue „endlich ein Poet auch werden“, denn bisher war er nur „ein Versfertiger von Dramen“. Vergebens, durch äußerliche Nachahmung steigt man nicht zu großen Werken auf. Mit einem Wortspiel schließt das Gedicht. — Das achte Sonett verwendet ein Gleichnis aus der Naturwissenschaft, um die Art, wie Kotzebue das Publikum zu beherrschen versteht, bloßzustellen. Mit Edelmut und Scheinwitz, „unwissend“, doch „dummdreist“, zwinge Kotzebue das Publikum, den großen Frosch, zu zucken. — Bedeutsamer ist wieder das neunte Sonett. Der Satiriker wendet sich scharf gegen Kotzebues innere Verlogenheit, gegen seine Manier, Laster durch die Natur zu entschuldigen und Charakterfehler durch scheinbar „edle Taten“ ausgleichen zu wollen. Die gleiche prinzipielle Stellungnahme fanden wir im fünften Sonett. Ein „reiner Sinn“ brächte eine edle dichterische Gestaltung des Lebens zuwege und brauche nicht zu moralisieren. Den Gegensatz dazu bildet Kotzebue: „Du aber strebst die Meinung zu verkehren, / Du brichst mit schlaffem schmeichelnden Geklügel / Durch strenger Zucht und Sitt' und Wahrheit Riegel, / Und Weib und Mädchen kuppelst du mit Ehren. // Dann kommst du mit der Zutat milder Taten, / Mit Lebensretterei und edlem Triebe; / So, glaubst du, kann der Teufel dich nicht holen“. Dieses Tun sei grundfalsch. — Das zehnte Sonett schließlich greift den Gedanken von Kotzebues Verbannung wieder auf. So rundet sich der Kranz der satirischen Klinggedichte. Kotzebue und seine Verbannung werden dargestellt wie ein Kotzebuesches Stück mit seinen Mängeln und Fehlern.

Auf die Sonette der „Ehrenpforte“ folgen die Epigramme. Sie scheiden sich äußerlich in drei Abschnitte: Einleitung, Hauptstück und Schluß. Drei Epigramme bilden die Einführung: das erste richtet sich — mit einem Wortspiel — gegen Kotzebues Verleger Kummer in Leipzig; das zweite spottet über Kotzebues Verbannung, das dritte zielt auf Kotzebues literarische Fruchtbarkeit. Seine Produktion würde erst ein Ende haben, wenn 365 Schauspiele entstanden wären. Dann hätte jeder Tag des Jahres seine Kotzebuesche „Alltäglichkeit“. Den Hauptteil der Epigramme stellt der „calalogue raisonné“ von Kotzebues Stücken dar. Er ist eine Aneinanderreihung von 31 Distichen, von denen jedes an einem Kotzebueschen Drama Kritik übt. Es kommen nacheinander an die Reihe: 1. „Menschenhaß und Reue“, 2. „Die edle Lüge“, 3. „Indianer in England“, 4. „Sultan Wampum oder die Wünsche“, 5. „Die Sonnenjungfrau“, 6. „Das Kind der Liebe“, 7. „Bruder Moritz, der Sonderling“, 8. „Graf Benjowski oder die Verschwörung auf Kamtschatka“, 9. „Der Mann von vierzig Jahren“, 10. „Armut und Edelsinn“, 11. „Der Papagei“, 12. „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod“, 13. „Die Negersklaven“, 14. „Die Verleumder“, 15. „Der weibliche Jakobinerklub“, 16. „Der Graf von Burgund“, 17. „Falsche Scham“, 18. „La Peyrouse“, 19. „Der Wildfang“, 20. „Die Versöhnung“, 21. „Die Verwandtschaften“, 22. „Der Opfertod“, 23.

„Die Unglücklichen", 24. „Die silberne Hochzeit", 25. „Die Korsen", 26. „Der alte Leibkutscher Peters III.", 27. „Ueble Laune", 28. „Das Dorf im Gebirge", 29. „Johanna von Montfaucon", 30. „Das Schreibepult oder die Gefahren der Jugend", 31. „Der Gefangene". — Das erste Epigramm geißelt den unmotivierten Schluß bei Kotzebue, das siebente seine Ungeniertheit, das zehnte erweitert den Gesichtspunkt. Geistesarm seien Kotzebues Gestalten aber doch ungemein wertvoll, denn sie sind ja so edel. Der Dramentitel „Armut und Edelsinn" wird zu einer sarkastischen Formel der Charakterisierung des Vielschreibers. Das elfte Distichon spielt auf Kotzebues Vorliebe für das Exotische an; das vierzehnte auf die Verwendung des deus ex machina in seinen Schauspielen. Im fünfzehnten liegt eine persönliche Anspielung vor auf Kotzebues „Flucht nach Paris" kurz vor dem Tode seiner ersten Frau. Das 22. Epigramm satirisiert die Tränenseligkeit, das 29. den Ausstattungsspektakel der Kotzebueschen Stücke; alle übrigen bieten nur bedeutungslose Einzelheiten. An die einunddreißig Disticha schließt sich eine Parodie gegen die „Hussiten vor Naumburg" an. Diese ist erst von Böcking[146]) in die „Ehrenpforte" eingefügt worden und steht nicht im Original. Statt des Hexameters und Pentameters ist hier der Endreim (ab, ab, ab, c c) verwendet. Den Inhalt macht ein bloßes Spiel mit Wortwitz und Alliteration (besonders der „h") aus. — Den Ausklang des epigrammatischen Teiles der „Ehrenpforte" bilden vier mit Ueberschriften versehene Disticha. Deren letztes bringt zum Ausdruck, daß Kotzebue sich in Vorreden brüste und in seinen Stücken minderwertige Effekte verwende. Der Doppelsinn der Worte „pochen und klatschen" wird benützt, um zu zeigen, daß die Kenner ihn verdammen, der Pöbel aber ihm zujubelt.

Der wesentlichste Bestandteil der „Ehrenpforte" ist das kleine Drama: „Kotzebues Rettung oder der tugendhafte Verbannte, ein empfindsam-romantisches Schauspiel." Es besteht aus zwei Akten. Der erste führt die Maßnahmen vor, die durch seine literarischen Kinder zur Rettung Kotzebues ergriffen werden. Der zweite bringt Kotzebue selbst auf die Bühne, zeigt ihn als Verbannten in Sibirien und stellt dann seine Rettung dar. Der Aufbau des ersten Aktes ist folgender: La Peyrouse, der Held des gleichnamigen Kotzebue'schen Dramas, will eine Aktion zur Befreiung Kotzebues aus der sibirischen Verbannung ins Werk setzen. Er hofft, die Bühnenfiguren Kotzebues für die Teilnahme an seinen Plänen zu gewinnen. Zu diesem Zweck sucht er das deutsche Theater auf, wo er mit dem Souffleur zusammentrifft. Die Unterredungen zwischen Peyrouse und dem Souffleur liefern den Rahmen, der den Werbefeldzug umschließt. Dieser selbst gliedert sich in sieben Abschnitte nach den Dramen Kotzebues, die der Akteur aufsucht. Es sind das: 1. „Menschenhaß und Reue", 2. „Die Indianer in England", 3. „Der Opfertod", 4. „Die Verleumder", 5. „Graf Benjowski", 6. „Die Sonnenjungfrau" und 7. „Johanna von Montfaucon". Auf dem Theater stehen die Dekorationen dieser Stücke nebeneinander. La Peyrouse agiert völlig als Papageno. Zur Einführung singt er

[146]) vgl. S. 8, Anm. 20.

eine Arie, die eine genaue Umdichtung der „Vogelfänger"-Arie aus I, 4 der „Zauberflöte" darstellt.

Peyrouse kommt vor Beginn seiner Tätigkeit mit dem Souffleur ins Gespräch. Das „deutsche Theater" wird verhöhnt. Hier existiere „die Wirklichkeit viel wirklicher als draußen, die Häuslichkeit häuslicher, die Oekonomie ökonomischer, die Biederkeit biederer, die Deutschheit deutscher". Diese Stelle ist ein Ausfall gegen Kotzebue's Mode, Idealgestalten auftreten zu lassen, deren Tugenden ins Grotteske gesteigert erscheinen. Dieser Mensch aber ist der Beherrscher der Bühnen, denn: „Das deutsche Theater und Kotzebue läuft so ziemlich auf eins hinaus." — Peyrouse entwickelt seinen Reiseplan. Kotzebues Vorliebe für exotische Schauplätze wird dadurch ironisiert. Seine nächsten Stücke werde er sicher in noch unentdeckte Länder verlegen. Der Akteur schleppt — wie Papageno die Vögel — in einem Korb auf seinem Rücken seine beiden Frauen, Adelaide und Malwina, mit sich. Das ist Satire gegen den Grundgedanken des Kotzebue'schen Peyrousedramas. Die Doppelehe gründet sich auf „Natur, Dankbarkeit und Edelmut". Die Behauptung wird aufgestellt, Kotzebue hätte die Reise nach Rußland unternommen, „um sich dies romantische Gebiet auf ein paar neue Sujets zu besehen". Dort ereilte ihn das Verhängnis. Der schmutzige „Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn" sei die Ursache der Deportation seines Verfassers nach Sibirien gewesen. Entrüstung, „daß ein Mensch, der sich einer solchen Schandtat bewußt wäre", es wage, sein Reich zu betreten, habe den Monarchen zu dem Verdammungsspruch veranlaßt. Schlegel gibt hier eine damals allgemein herrschende - doch höchst wahrscheinlich falsche — Meinung wieder. Die Gelegenheit wird sofort benützt, um die Bahrdtaffäre wieder aufzurollen. Kotzebues Reueschrift[147]) wird erwähnt und auf seine „Fragmente über Rezensentenunfug"[148]) angespielt. Die Einstellung Schlegels zu dem Geschehen wird in dem Urteil ausgesprochen: „Wer erst unverschämt handelt und hinterdrein niedrig bereut, der ist vollends ein Elender".[149])

Kotzebue, von dem das deutsche Theater lebt, ist verbannt. Das ist das größte Unglück für den Souffleur, denn nun muß er fürchten brotlos zu werden. Er gerät in Hitze und zitiert in Raserei drei Stellen aus Kotzebues „Sonnenjungfrau." (2. Akt, 5. Szene; 4. Akt, 3. Szene und 4. Szene). Er identifiziert sich dabei mit Kotzebues herrlichstem Helden, Rolla. Die Zitate geben Worte Rollas wieder, die dieser mit Bezug auf die gefallene Sonnenjungfrau Cora spricht. Für „Cora" steht nun bei Schlegel überall „Kotzebue". Die romantische Ironie setzt den Dichter auf diese Weise mit einer seiner nichtswürdigsten Bühnenfiguren gleich. Mit einer Kotzebue-Sentenz beruhigt Peyrouse schließlich den Souffleur. Dieser sieht ein, daß er seinem Herrn am meisten nützen werde, wenn er auf dem Bittgang zum Monarchen eifrig zublase. „Wenn du wüßtest, wie ich ihn [Kotzebue] liebe", sagt er. Peyrouse wundert sich über die Begeisterung des

147) vgl. S. 34.
148) vgl. S. 54, Anm. 145*.
149) vgl. auch S. 34.

Souffleurs für Kotzebue, der es doch nicht um ihn verdient habe. Hier bietet sich eine Veranlassung, technische Schwächen Kotzebues zur Sprache zu bringen, den „kurz geschraubten Dialog", das Haschen nach Sentenzen, die langen Bühnenanweisungen. Für die letzteren ist der Souffleur Kotzebue dankbar, denn während der stummen Szenen komme er wieder zu Atem. Zwei Fälle werden als Belege angeführt, die aus „Opfertod" I, 12 und „Menschenhaß und Reue" V, 9 entnommen sind. — Zuletzt forscht der Souffleur nach dem Urheber des Gedankens einer Rettungsaktion für Kotzebue. Es stellt sich heraus, daß die Idee dem Kopf des Wiener Kasperle entsprungen ist, dessen schärfster Konkurrent Kotzebue ist, „denn seit die Leute albern weinen gelernt haben, schämen sie sich, gescheit zu lachen." Noch boshafter wird der Satiriker: „Bei Lichte besehen, ist er [Kotzebue] auch eine Art von Hanswurst; von den nötigen Eigenschaften dazu geht ihm bloß Witz und Vernunft ab."

Peyrouse beginnt dann seine Tätigkeit und pocht zuerst bei Kotzebues „Menschenhaß und Reue" an. Die Hauptfigur des Stückes, die reuige Ehebrecherin Eulalia, tritt ihm entgegen. Sie erscheint in Trauer. Ihr Gemahl, der edle Menschenhasser Meinau, ist gestorben und zwar — an den Hörnern, die sie ihm aufgesetzt hat. Schlegel persifliert nicht eine charakteristische Szene des Kotzebue'schen Dramas, sondern erfindet ein neues Geschehen, erfüllt es aber mit Kotzebue'schen Prinzipien und Wendungen. Wir hören einen ausführlichen Bericht über das Gehörn Meinaus. Das Moment der gemachten „Wohltätigkeit" bei Kotzebue wird parodiert. Peyrouse teilt Eulalia die Verbannung des Theaterdichters mit. Sie ist schwer betroffen. „Mein Kotzebue? Der Retter unserer Tugend? Der Versöhner meines Gatten? Der mich allen zartfühlenden Weibern zum Vorbild aufgestellt hat?" Eine erneute[150]) Stichelei auf den Kniefall Eulaliens schließt sich an. Diese ist sogleich bereit, an der Aktion zur Befreiung Kotzebues mitzuwirken. Ueberwuchert vom nur Stofflichen — der Hörnergeschichte — liegt hier doch ein prinzipielles Urteil verborgen. Meinau geht an der Untreue seiner Frau — an den Geweihen, die seinem Kopf entsprießen, zugrunde. Die versöhnende, glückliche Lösung Kotzebues wird damit negiert und die moralische Verlogenheit seiner Rechtfertigung der Ehebrecherin bloßgestellt.

Peyrouse wendet sich dann den „Indianern in England" zu. Auch hier tritt ihm die für das Stück typische Figur gegenüber, die bis zur Geschmacklosigkeit naive Gurli. Schlegels Persiflage läßt die Wesenszüge der Kotzebueschen Gestalt gesteigert und überspitzt erscheinen. Da jedoch der Hintergrund des wirklichen Lebens fehlt, ist die Darstellung Gurlis bei Schlegel aus der Verworfenheit in die Lächerlichkeit hinübergeglitten. In kindlichem Plauderton und größter Unbefangenheit trägt sie sich jedermann an. Auch sie will mit zur Rettung Kotzebues ausziehen, nur muß sie erst noch „ein bißchen in die Wochen kommen."

---

[150]) vgl. oben.

Harrington und Maxwell treten auf und damit trifft Peyrouse auf den „Opfertod". Zahlreiche Anspielungen auf Kotzebues Beliebtheit in England, auf den englischen Nationalcharakter, auf die wahre Versessenheit der Kotzebue'schen Menschen, Wohltaten auszuüben, sind eingestreut. Schlegel hat nicht die manierierte Edelmütigkeit der Charaktere dieses Dramas persifliert, sondern lediglich ein äußeres Moment aufgegriffen, die Rettungsgesellschaft.

Emilie Moorland aus den „Verleumdern" läuft Peyrouse über den Weg. Der Satiriker greift das charakteristische Moment des Dramas, die nächtliche Wohltätigkeit Emiliens, heraus und verspottet sie weidlich. Persifliert werden auch die Entdeckung der Schwangerschaft Emiliens durch die Schwägerin in der ersten Szene des Schauspiels und der Lord als deus ex machina, der alles zum glücklichen Ende führt. Peyrouse urteilt: „Die Närrinnen! Diese mit ihren Mitternächten und die Gurli mit dem Heiraten!" Er ist überzeugt: „Wenn wir Kotzebue auf keine andere Weise losbekommen, so geschieht es dadurch, daß wir den Monarchen [durch solche absonderliche Bühnengestalten] herzlich zu lachen machen".

Die Reiseroute des Werbers führt weiter nach Kamtschatka zum „Grafen Benjowski". Als Repräsentant des Stückes erscheint der Hetmann der Kosaken. Wie vorher bei „Menschenhaß und Reue", wird auch hier eine Fortsetzung der Handlung des Stückes über Kotzebue hinaus gegeben. Benjowski, bei Kotzebue glücklich entronnen, steckt zum zweitenmal in Kamtschatka. Diese abermalige Verbannung hat ihren Grund in seinem verbrecherischen Verhalten in Kotzebues Drama. Scharf wird der Charakter von Kotzebues Helden in den Worten des Hetmanns verurteilt und die zweifelhafte Rolle dieser Figur zwischen zwei Frauen angeprangert. Im übrigen aber baut die Satire auf einer belanglosen Einzelheit auf, der Gewohnheit des Hetmanns zu sagen: „Wenn ich sage..., so verstehe ich darunter...". Eine Anspielung auf die Darstellung dieser Rolle durch Iffland wird dazu benutzt, den Unwert des Ganzen herauszustellen. Der Hetmann läßt sich nicht für die Befreiungsaktion gewinnen. Die Grundlage des zweiten Aktes des Dramoletts wird hier bereits angedeutet. Kotzebue und seine Benjowskifigur werden dort zusammengeführt. „Da können sie einander Gesellschaft leisten", meint der Hetmann.

Peyrouse sucht ein wärmeres Klima auf. Er gelangt zur „Sonnenjungfrau" und deren Fortsetzung „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod". Der Oberpriester tritt dem Anklopfenden entgegen. Schlegel läßt auch hier die Handlung des Kotzebue'schen Stückes Jahre zurückliegen. Seitenhiebe fallen gegen Sheridans Umarbeitung von Kotzebues Perudramen, gegen Rollas „Ueberheldenrolle", gegen den Fortsetzungseifer Kotzebues, das zweifelhafte Heldentum Alonsos und gegen die philanthropischen Erziehungsanstalten der Zeit. Die laszive Moral der „Sonnenjungfrau" wird ad absurdum geführt. Das Beispiel der gefallenen Cora wurde eifrig nachgeahmt, und eine ungeheure Kinderzeugung setzte ein. Das ist die Wirkung

der Lehren Kotzebues. Sarkastisch wird dessen Moralprinzip dargelegt: „Sie taten alle nichts Böses, sie beleidigten alle die Götter nicht, sie waren alle unschuldig, aber ehe man sich's versah, trugen sie die Unschuld nicht mehr im Herzen, sondern unter dem Herzen." Ein spöttischer Seitenblick trifft das Selbstbewußtsein der Aufklärungskultur. Die fruchtbaren Sonnenjungfrauen werden in Prozession an der Befreiungsaktion für Kotzebue teilnehmen.

Peyrouse kommt zuletzt zur „Johanna von Montfaucon" und trifft auf die Titelgestalt selbst. Die Persiflage nimmt Bezug auf den romantischen Spektakelcharakter des Stückes und verliert sich dann in Einzelheiten (der Erzbösewicht Lasarra, die Machtweibsituation, als Johanna den Bösewicht mit dem Schwerte erschlägt, die Darstellung der Rolle der Heldin durch die Schauspielerin Unzelmann). Die Satire wendet sich schließlich gegen Kotzebues Versdramen. In fürchterlichen Jamben beginnen die Personen zu sprechen. Auch alle historischen Dramen Kotzebues entpuppen sich als Rührstücke der üblichen Manier. Die romantische, mittelalterliche Johanna ist „ebenso geheim wohltätig und modern empfindungsvoll" wie Eulalia Meinau[151]) oder Emilie Moorland.[152]) — Auf die gleiche Mitteilung von der Verbannung Kotzebues reagieren die einzelnen Figuren verschieden, ganz ihrem Charakter in Kotzebues Stücken entsprechend. Jede will in ihrer besonderen Art an der Mission für Kotzebue mitwirken. Gurli beabsichtigt, den Monarchen zu heiraten, damit er Kotzebue begnadige, Emilie ihn mitternächtlich zu trösten, Johanna ihn hinterrücks zu erschlagen uff.

Peyrouse hat seinen Werbefeldzug beendet und kommt wieder mit dem Souffleur zusammen. Der Rahmen wird geschlossen, der Gedanke weitergeführt. Nebenher werden „ausgepochte oder wenigstens nicht so beliebte Personen" aus Kotzebues Stücken abgetan. Mit einem Zitat aus der „Johanna von Montfaucon" (IV, 6) ruft der Souffleur die Bühnenbewohner auf. Der Zug der Befreier Kotzebues formiert sich. Voran geht Peyrouse, es folgen die aufgerufenen Figuren Kotzebues, dann „edle Menschen" aus Kotzebues Dramen überhaupt, weiter die — vorher nicht erwähnten — „Negersklaven", deren Erscheinen Gelegenheit bietet, die krassen Effekte bei Kotzebue satirisch zu beleuchten. Den Beschluß macht der Souffleur. Peyrouse singt eine wilde Weise, die eine Umdichtung der Marseillaise darstellt. Dieses Schlußlied ist aber kein Aufruf zur Befreiung Kotzebues, wie man erwarten sollte, sondern ein Kampflied der Kotzebue'schen Sansculotten gegen die feindliche Frühromantik. Es gelte, gegen die Kritiker und Tadler des Meisters vorzugehen, der sich den Rezensenten gegenüber auf den Beifall des Publikums berufen könne. Die zweite Strophe ist eine direkte Kampfansage an die Romantik, „die niemand heutzutage begreift". Das Motiv des „Hyperboreischen Esels" erklingt: „Er-

[151]) vgl. S. 58.
[152]) vgl. S. 59.

bebt!" schon seid ihr Bösewichter zur Umarbeitung uns gereift." Der Refrain wird vom ganzen Chor gesungen: „Zum Kampfe, Bürgervolk! Schließt euch in engen Bund; / Zieht aus! Poetenblut düng' unsern platten Grund." Im Kasten des Souffleurs verschwindet der Spuk, und der erste Akt ist beendet.

Der zweite Akt ist gestaltet wie ein Kotzebue'sches Drama, in dem Kotzebue selbst der Held ist. Den Inhalt des Stückes bildet ein Abriß der Lebensgeschichte des Vielschreibers.[153]) Kotzebue gebärdet sich genau so verlogen tugendhaft (a) und nichtswürdig wie seine Bühnenfiguren, zuweilen noch ärger als diese. Als Grundlage der Darstellung bot sich Schlegel das Drama des Gegners, das sibirische Verbannte (b) auf das Theater brachte, der „Graf Benjowski". Aus beiden Momenten (a und b) erklärt sich der ironische Untertitel des Dramoletts: „Der tugendhafte Verbannte". Schlegel wandelt Kotzebues Figuren zu Karrikaturen um, den Gouverneur zum Dorfschulzen, zum „Toyon", seine Tochter Afanasja zu Puseltusel. Der Titelheld Benjowski muß seine Rolle an Kotzebue selbst abtreten. Oft geht die Parodie ins Derbe. Der zweite Akt setzt sich aus vier Abschnitten zusammen. Der erste davon zeigt Kotzebue in Sibirien; er gliedert sich wieder in mehrere Szenen; zuletzt wird Kotzebue begnadigt. Die zweite Stufe führt die Heimreise Kotzebues vor, die dritte seine Audienz beim Monarchen in Petersburg, die vierte seine Rückkehr nach Weimar.

Das Spiel beginnt damit, daß Kotzebue vom Korporal mit Prügeln bedroht wird, weil er auf der Bärenjagd feig gewesen ist. Der Toyon bewahrt ihn vor der Züchtigung. Kotzebue spricht im Stil seiner Dramen. Wie er die moralischen Verfehlungen seiner Bühnenfiguren durch die „Natur" entschuldigt, so hier seine eigene Feigheit. Er ist völlig zum Typus seiner Jammergestalten geworden. Mit einer Sentenz schließt er seine Rede: „Sonderbar, zum Vorwurf macht man mir, daß ich die unangenehmen Empfindungen fliehe. Ei mein Gott! Wer flieht sie denn nicht?" Das ist ein Zitat aus Kotzebues „Flucht nach Paris" (S. 49). Kotzebue hatte seine erste Frau, — während sie auf dem Sterbebett lag, verlassen und war nach Paris gereist (1790), wo er in Dirnenquartieren Zerstreuung suchte. Der Toyon betont, Kotzebue tauge nicht zu der Mutprobe einer Bärenjagd. Der Korporal aber zieht die Konsequenzen: die Folge von Kotzebues „Geschichten" sei, daß alle seine Leser so schlecht zur Bärenjagd taugten wie er selbst. Kotzebue wird damit als Volksverderber gekennzeichnet. Zugleich mit Beziehung auf den „Bahrdt mit der eisernen Stirn" heißt es: „Deswegen ist er ja eben [nach Sibirien] hergeschickt, daß er mehr Eisen in die Knochen kriegt. Bisher ist nichts an ihm eisern gewesen als die Stirn". Kotzebue dankt dem Toyon dafür, daß er die Prügel von ihm abgewendet hat, mit einer Wendung aus seinem Benjowskidrama. Die Entsprechung ist folgende:

---

[153]) vgl. S. 49.

Bei Kotzebue sagt Benjowski:	Bei Schlegel spricht Kotzebue:
„Ihre Kaiserin ist eine große Frau. Sie machte einen Menschen zum Befehlshaber, gerade da, wo ein Mensch am notwendigsten war."	„Euer Kutka ist ein weiser Gott. Er setzte einen Menschen hin, gerade da, wo ein Mensch mir am notwendigsten war."

Der Tojon macht Kotzebue das Anerbieten, seine Tochter im Deutschen zu unterrichten.

Diese Tochter, Puseltusel, findet sich ein. Wiederum werden parodistisch umgewandelte Worte aus Kotzebues „Benjowski" (II, 4; II, 5; III, 5) gebraucht. Der Vater entfernt sich, und der „deutsche Bärentänzer" Kotzebue bleibt mit Puseltusel allein zurück. Grimmige Satire erfüllt die Szene. Dem sibirischen Mädchen gefällt es außerordentlich, daß bei Kotzebue die Frauen den Männern nachlaufen. „Ich hätte wohl Lust, dir nachzulaufen," bemerkt sie. Das veranlaßt Kotzebue, mit einem Zitat aus „Rollas Tod" (IV, 6) auszurufen: „Heilige Natur, du verleugnest dich nirgends." Weitere wörtliche Anführungen werden aus „Benjowski" (III, 2 und II, 1) geholt. Dieser Kotzebue'sche Held betrachtet bei jeder Gelegenheit das Bild seiner Gattin, um nicht der Leidenschaft für Afanasja zu unterliegen. Schlegel läßt ironisch seinen Kotzebue die Tragödie „Oktavia" als Talisman benützen. In diesem Werk glaubte Kotzebue eine klassische Höhe erklommen zu haben. Der Gedanke an dieses Ideal soll ihn davor bewahren, in die übliche Rührstücksmanier zurückzufallen. Er ruft aus: „Beschirme mich [„Bild meiner römischen Oktavia"], daß ich mich nicht wieder mit der bloßen Natur gemein mache, nachdem ich endlich mit Mühe zum Idealischen gelangt bin." Die alberne Situation aus „Benjowski" II, 5 wird dann persifliert, wobei die Kotzebuesche Lächerlichkeit ins Grob-Groteske verzerrt wird. Die Entsprechungen sind:

bei Kotzebue spricht	bei Schlegel sagt
Afanasja: „.... in Jahr und Tag kann ich französisch mit Ihnen plaudern. Wie nennt man z. B. das Auge, die Wangen, den Mund, das Herz?"	Puseltusel: „... sei jetzt nur lustig und lehre mich deutsch. Wie heißt denn etwa die Nase, oder die Ohren, oder das Hinterteil?"
Benjowski: „Le coeur"	Kotzebue: „Der Steiß".
Afanasja: „Le coeur, le coeur, sehen Sie, das weiß ich schon. Le coeur. Wie heißt denn: das Herz klopft?"	Puseltusel: „Der Steiß, der Steiß, sieh, das weiß ich schon. Der Steiß. Was heißt denn: Das Hinterteil bewegt sich hin und her?"
Benjowski: „Le coeur palpite".	Kotzebue: „Der Steiß puppert."
Afanasja: „Le coeur palpite. — O, das ist schön! (Die Hand aufs Herz mit einem Seufzer) le coeur palpite. Ich bin eine gelehrige Schülerin, ich fühle was ich lerne".	Puseltusel: „Der Steiß puppert; o, das ist schön!" (legt die Hand hinter sich mit einem umgekehrten Seufzer). Der Steiß puppert. Ich bin eine gelehrige Schülerin,

Benjowski (verwirrt): „Fast hätte ich vergessen, daß Ihr Herr Vater mich zum Schachspiel berief. Ich bitte, mich für heute zu beurlauben."

ich fühle was ich lerne".
Kotzebue: „Diese himmlische Naivität. Ich halte es nicht länger aus! Liebste Puselbusel, ich muß zu Deinem Vater in den Hundestall wegen der gedörrten Fische."

— und am Schluß der Szene:

Afanasja (sieht ihm lange schweigend nach, dann geht sie unruhig auf und nieder. Dann greift sie nach dem Buche, blättert darin, und wirft es wieder weg. Dann tritt sie gedankenvoll an das Schachbrett und spielt mechanisch mit den Steinen. Dann seufzt sie, legt die Hand auf die Brust und spricht): „Le coeur palpite!"

Puseltusel (sieht ihm lange schweigend nach, dann geht sie unruhig auf und nieder. Dann greift sie nach einem Stück Baumrinde, kaut daran und wirft es wieder weg. Dann nimmt sie, gedankenvoll, angefangene Beinkleider von Rentierfell vor sich und näht mechanisch daran. Dann seufzt sie verkehrt, legt die Hand hinter sich und spricht): „Der Steiß puppert!"

Eine neue Szene führt Kotzebue und seine Benjowskifigur zusammen. Schlegels Kotzebue agiert zuerst in der Rolle von Kotzebues Crustiew, dann in der Benjowskis. Schlegels Benjowski entspricht Kotzebues Stepanoff, wird dann aber ebenfalls abgewandelt. Der Anfang des Auftritts zeigt folgende Entsprechung:

Kotzebues „Benjowski" (I, 3):

Stepanoff (tritt mit der Flinte, einen Fuchs und ein paar Kaninchen auf dem Rücken, auf): „Guten Tag, Alter! Heute wird die Sonne zu einem Eismeer gerinnen. Da steht sie am Firmament, als ob ein Pfuscher von Maler sie hingepinselt hätte, so ohne Kraft und Wärme."
Crustiew: „Doch warst du schon früh heraus?"
Stepanoff: „Einen Fuchs und zwei Kaninchen habe ich geschossen. Eine Stunde später wären sie erfroren. Da, fühl einmal, hart und steif wie Knochen. Kaum geblutet haben sie; ein wenig rotes Eis trat aus der Wunde."

Schlegels „Ehrenpforte":

Benjowski (tritt auf mit einem Kamm in der Hand.) „Heute wird man in der Sonne auf Schlittschuhen laufen können. Da steht sie am Firmament, als ob ein Pfuscher von Arzt ihr alle Wärme auslaxiert hätte."
Kotzebue: „Wie stehts, warst du schon auf der Jagd?"
Benjowski: „Einen Floh und zwei Läuse habe ich geknackt. Eine Stunde später wären sie erfroren. Da, sieh einmal (indem er ihm den Kamm hinhält): Kaum geblutet haben sie; ein wenig rotes Eis trat aus der Wunde."

Kotzebue und Benjowski kommen dann auf Puseltusel zu sprechen. Hier stehen sie einander als Rivalen gegenüber. Der Satiriker bietet ein Musterstück Kotzebue'schen geschraubten Dialogs, der zuletzt als

„gesuchte Repliken" charakterisiert wird. Die Kamtschadalin kommt hinzu, offenbart ihre „Natürlichkeit" und tanzt schließlich den Bärentanz. Kotzebues Feigheit wird dabei wieder offensichtlich.

Der chinesische Kaufmann Ting-Tong tritt auf. „Ein chinesischer Kaufmann? Diesen Charakter habe ich noch in keinem meiner Stücke angebracht", meint Kotzebue und erkundigt sich sogleich aufs lebhafteste nach dem chinesischen Theater. Ting-Tong reagiert nicht darauf. Kotzebue stellt Fragen, die für seine Art charakteristisch sind. Am stärksten interessiert ihn, ob in China auch schon der Weg „der Natur und Prosa" und des Familienstückes beschritten sei, ob man mit der weiblichen Sittlichkeit recht frei schalten dürfe und endlich, welchen materiellen Gewinn dort die Stücke abwürfen. Ueberdies sieht Kotzebue die Zeit gekommen, aus Sibirien zu entfliehen. Er hatte bereits erwogen, die Liebe Puseltusels für diesen Zweck auszunutzen, doch das Bild seiner „römischen Oktavia" bewahrte ihn vor dieser Schurkerei. Nun entwickelt er seine Pläne. Ting-Tong soll auf seinem Schiffe die Verbannten nach China hinüberbringen, dadurch werde er „ein Wohltäter seiner Nation". Ganz besonders liegt Kotzebue das Theater am Herzen. Die Grundzüge seines Unternehmens sind bereits völlig entworfen. Der Vielschreiber erscheint hier zugleich als der skrupellose Geschäftsmann, der das Theater zum Spekulationsobjekt macht. Eine Gruppe von Verbannten soll Kotzebues Schauspielertruppe sein, Puseltusel seine Primadonna. Eine Stelle aus „Benjowski" wird wieder parodistisch umgebogen. Die Entsprechung ist:

bei Kotzebue sagt Crustiew:

„Zwanzig Männer schwuren mir. Mit großen Kräften ist mein Hause ausgerüstet. Verwegenheit — Verstand — Erfahrung — Mut — Verzweiflung! Nur eines fehlte noch. Der Oberherrschaft echten Geist fand ich in keinem."

bei Schlegel spricht Kotzebue:

„... Fünf Männer schwuren mir. Mit großen Kräften ist mein Hause ausgerüstet. Laute Stimmen — starke Gebärden — Wehklagen — Gebrüll der Verzweiflung. Nur eins fehlte noch: ein liebendes Weib, und das fand ich in Puseltusel."

Kotzebue hat sogar bereits die Rollen verteilt: Puseltusel ist Naive, Kotzebue erster Liebhaber, Benjowski verkörpert die Abenteurer und Bösewichter. Bis ins kleinste ist sein Plan ausgebaut. Auf wirkungsvolle Szenen ist er besonders bedacht. Eine sehr effektvolle Stelle aus „Rollas Tod" (V, 3) erfindet er zum zweitenmale. Nichts schreckt ihn ab, stets die gleichen Auftritte zu wiederholen. Dazu handelt er genau wie seine Helden, denn „Puseltusel trägt ein Pfand der Liebe unter ihrem Herzen" — von Kotzebue selbst. Er zieht bereits die Nachkommenschaft in seine weitschauenden Pläne hinein. „Freiheit und deutsches Theater" ist die Losung des Unternehmens zur Rettung aus der Verbannung. Kotzebue sucht den Ting-Tong für seine Absichten zu gewinnen. Dieser werde sich dadurch ein „Verdienst um die Menschheit" erwerben. Groß seien Kotzebues Kräfte, aber seine Hauptstärke liege in der Rührung. „Ich will mich nicht rühmen,

allein was für Vorzüge euer Theater auch besitzen mag, so darf ich doch behaupten, daß ich es ihm im Rührenden zuvortue, denn ich rühre alles um, was im Himmel und auf der Erde ist." Ting-Tong bleibt kalt; er beabsichtigt, die ganze Gesellschaft in China als Narren für Geld sehen zu lassen. Benjowski bringt Puseltusel herbei; man will aufbrechen, da kommt der Toyon seiner Tochter nachgeeilt. Die Szene entspricht dem Schluß des „Benjowski" (V, 7). Kotzebue erkennt: „O weh! wir sind entdeckt! nun steht uns noch ein harter Kampf der Natur und Liebe bevor." Er spricht hier als Prinzip aus, was er im „Benjowski" in seiner Rührstücksmanier gestaltete. Die Parallele ist folgende:

Kotzebue läßt den Gouverneur sagen:

„Graf Benjowski! Wenn du einen Gott glaubst, so höre mich! Ich habe dich nie beleidigt, ich habe dir Gutes getan, soviel ich konnte! Du hast mir alles genommen! Du hast mich um Amt und Ehre gebracht! Laß mir meine Tochter und ich bin reich geblieben! Graf Benjowski, wenn du einen Gott glaubst, so höre mich! Um deines Weibes willen, das daheim für dich betet!.... Was willst du mit ihr [Afanasja]? Siehe, sie ist schon zur Leiche geworden; gib mir die Leiche meiner Tochter wieder!..."

Schlegel den Toyon:

„Präsident Kotzebue! Wenn du glaubst, daß man dem großen Kutka das Maul mit Blut und den Leib mit Tran schmieren muß, so höre mich! Ich habe dir nie etwas zuleide getan! Ich habe dir die Prügel des Korporals erspart! Ich habe dir Baumrinde zu essen gegeben! Laß mir meine Tochter! — Präsident Kotzebue, wenn du glaubst, daß man dem großen Kutka das Maul mit Blut und den Leib mit Tran schmieren muß, so höre mich! Was willst du mit Puseltusel?... Siehe, wir haben sie schon zum Wischhader gezerrt; gib mir meinen Wischhader von Tochter wieder!"

Auf die flehenden Worte des alten Dorfschulzen hin entsteht zwischen Kotzebue und Benjowski ein Streit der Meinungen. Der letztere rät, edelmütig zu sein und die Bitte des greisen Vaters zu erfüllen. Kotzebue denkt nicht daran. Wo nimmt man dann eine neue Primadonna her? Der Theaterdichter selbst steht also noch unter seinen eigenen erbärmlichen Geschöpfen. Er predigt Edelmut, kennt aber selbst keinen. Die Szene wird plötzlich unterbrochen. „Ein kamtschadalischer Hund kommt atemlos gelaufen" und bringt die Nachricht von Kotzebues Begnadigung. Der Bote hat sich zu Tode gehetzt. Rühmende Worte dazu zitiert Kotzebue nach „Benjowski" III, 2. Da er jetzt Puseltusel nicht mehr braucht, gibt er sie dem Vater zurück. Parallelen:

Kotzebues „Benjowski" (V, 7).

Benjowski: „Da hast du sie, alter Vater!" (Er zieht das Bild seines Weibes hervor): „Emilia, meine

Schlegels „Ehrenpforte".

Kotzebue: „Da hast du sie, alter Vater! — Oktavia, meine Tragödie! — Fort ins Vaterland!"

Gattin! Fort zu Schiffe!"
Gouverneur: „Gott segne dich, Fremdling, Gott segne dich!"

Toyon: „Kutka segne dich, deutscher Bärentänzer, Kutka segne dich!"

Die Selbstsucht und Heuchelei Kotzebues offenbaren sich jetzt. Er verläßt unbewegten Herzens die Verbannten; der Befreiungsplan ist vergessen. Auf die Klagen der Leidensgenossen gibt er zur Antwort: „Ja, meine Freunde, mit der Verschwörung ist es nun aus, und ich werde der getreueste Untertan des Monarchen. Bleibet im Lande und nähret euch redlich." Benjowski allein wird auf seine eindringliche Bitte in der Rolle des verendeten Hundes mitgenommen. Kotzebue will in die Arme seiner „Oktavia" eilen.

Der zweite Abschnitt[154]) des zweiten Aktes zeigt Kotzebue auf der Reise von Sibirien nach Petersburg. Der „alte Leibkutscher" aus Kotzebues gleichnamigem Drama lenkt den Reisewagen. Er berichtet, daß er zum Monarchen gegangen sei und Kotzebue losgebeten habe. Schlegel gibt hier eine weit verbreitete Meinung der Zeitgenossen wieder. Man nahm an, daß Kotzebue den Zaren durch das Stück „Der alte Leibkutscher Peters III." günstig für sich gestimmt habe, und daß daraufhin seine Begnadigung erfolgte. Anspielungen auf die Freundschaft Kotzebues mit der „Allgemeinen Literatur-Zeitung", seine Stellung zu den Rezensenten und seine „Fragmente über Rezensentenunfug" sind in den Text eingestreut. Die Themen wiederholen sich. Mit einem Zitat aus der „Flucht nach Paris" klingt die Szene aus. Prophetisch weist Schlegel auf eine zu erwartende Reisebeschreibung des sibirischen Abenteuers Kotzebues hin. Tatsächlich ließ Kotzebue 1801 ein solches Buch erscheinen unter dem Titel: „Das merkwürdigste Jahr meines Lebens."

Ein dritter Abschnitt des zweiten Aktes stellt Kotzebue dem Monarchen gegenüber. Auch an dieser Stelle wird die Ansicht vertreten, Kotzebue habe durch das Drama „Der alte Leibkutscher" seine Befreiung erwirkt. Noch einmal wird betont, daß die Bahrdtaffäre die Ursache für Kotzebues Deportation nach Sibirien gewesen sei. Auch der erste Akt des Dramoletts taucht aus der Vergessenheit auf. Die Kotzebueschen Bühnenfiguren sind mit ihrem Bittgesuch beim Monarchen gewesen, haben aber nicht dessen Beifall gefunden. Eine scharfe Zurechtweisung verbirgt sich hinter dem guten Rat des Monarchen: „.... bringen Sie künftig vernünftigere Personen in ihren Stücken an, und die die Schicklichkeit besser zu beobachten wissen." Kotzebue empfiehlt Benjowski in der Hunderolle der Gnade des Zaren.

Der vierte Abschnitt des zweiten Aktes führt uns ins Weimarer Hoftheater. Kotzebue wohnt der Aufführung seiner „Oktavia", deren Idealbild ihn ständig begleitet hat, bei. Die Nachbarn Kotzebues im Parterre sind Böttiger und Falk. Die Satire dehnt sich auf diese beiden aus, die bereits im Vorbericht als „sprechende Namen" Erwähnung fanden. Sie begrüßen Kotzebue. Man müsse dem Theater und der Menschheit zu seiner Rückkehr Glück wünschen. Bitterer Hohn

154) s. S. 61.

ergießt sich darauf über Falk und sein „Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire". Die Erwähnung von Falks Ausfällen gegen die „Lucinde" und das „Athenäum" (im „Taschenbuch") veranlaßt Kotzebue, energisch auf seinem Recht der Originalität in dieser Hinsicht zu bestehen. An dieser Stelle findet sich die zweite direkte Erwähnung des „Hyperboreischen Esels" in der „Ehrenpforte".[153]) Böttiger kommt dann zu Wort. „Gewisse revolutionäre Köpfe" richten in der deutschen Literatur großes Unheil an. Das hat auch Kotzebue „zufällig in Erfahrung gebracht", obwohl ihn sonst die Literatur nicht kümmert. Die Kampfesweise der Gegner wird so bezeichnet: alles Vortreffliche wird heruntergerissen, alles Mittelmäßige angepriesen. Böttiger wird als „Bewunderer und Entwickler" verspottet. An Iffland hat er diese seine Talente erprobt, Goethe und Schiller sind ihm „zu vornehm"; nun will er seine Kunst an Kotzebue üben. Eine Entwicklung von Kotzebues dramatischem Genie beabsichtigt er zu schreiben. Ein Seitenhieb fällt auf die Art, wie Kotzebue mit anderen Stücken umgeht. Falk und Böttiger bitten Kotzebue um Stoff. Das Gespräch bricht ab; es folgt die Aufführung von Kotzebues „Oktavia", die nur durch Aeußerungen und Anmerkungen angedeutet wird. Kotzebue blickt sich während der Vorstellung „immer häufiger und ängstlicher nach der Loge um, worin die beiden Dichter sitzen." Sein Bestreben ist es, dahinauf zu gelangen. Böttiger jedoch bedeutet ihm, daß schlechterdings kein Weg dorthin führe, man müsse erst ganz aus dem Hause herausgehen und „zu einer anderen Tür wieder herein." Der Sinn dieser Stelle ist leicht zu erkennen. Mit seinen Jambendramen wollte Kotzebue der Konkurrent der Klassiker werden. Mit seiner „Oktavia" glaubte er eine klassische Höhe erklommen zu haben. Nun blickt er sich beständig um, um zu sehen, wie Goethe und Schiller auf seine Tragödie reagieren. Dieses Werk hatte Kotzebue anonym an Goethe gesandt und bildete sich ein — da sein Name keinen ungünstigen Einfluß ausüben konnte — höchsten Ruhm zuerkannt zu erhalten. Goethe war sich jedoch — er hatte sich mit Schiller eingehend darüber ausgesprochen — des Unwerts der „Oktavia" völlig bewußt. Böttigers Zurechtweisung Kotzebues bedeutet also: von deinem Standpunkt führt kein Weg zur klassischen Höhe. Du mußt erst ganz aus deinen alten Bahnen heraustreten, ehe du jenen anderen beschreiten kannst. Kotzebue entschließt sich, lieber seine alte Manier beizubehalten und unten im Parterre sitzen zu bleiben. Schlegel stichelt auch gegen die alberne Mode Kotzebues in der „Oktavia", den Hexameter beim Aktschluß zu verwenden. Ein Zuschauer schließt sich der belehrenden Entgegnung Böttigers an. Kotzebue würde von den beiden Dichtern nur übel empfangen werden. Die „Oktavia" zeigt ihre Wirkung auf Goethe und Schiller in der Weise, daß der eine gähnt und der andere vor Langerweile ganz blaß geworden ist. Böttiger äußert zu Kotzebue, jener Zuschauer sei „gewiß auch einer von der bewußten Partei. Man ist ihre Ungezogenheiten schon gewöhnt." Die Aufführung der „Oktavia" ist beendet. Ein Schau-

[155]) vgl. S. 54.

spieler kündigt für den folgenden Abend die Wiederholung des Stückes an und als Anhang dazu: „Kotzebues Rettung oder der tugendhafte Verbannte", also das Dramolett aus der „Ehrenpforte", das mit dieser wiederholten Angabe seines Titels seinen Abschluß gefunden hat.

Die beiden Akte des Dramas stehen nur in sehr losem Zusammenhange. Die Rettungsaktion Peyrouses — das Thema des ersten Aktes — wird im zweiten nur einmal kurz erwähnt[156]) und bleibt ohne jede Bedeutung. Die Begnadigung Kotzebues ist nicht eine Folge dieses Unternehmens. Auf den Kausalnexus hat Schlegel nicht geachtet. — Die Auswahl von Kotzebues Stücken — die Peyrouse aufsucht — ist willkürlich getroffen. Neben Hauptfiguren (Eulalia, Gurli) läßt der Satiriker unwesentliche Nebengestalten (Oberpriester, Hetmann, Harrington und Maxwell) erscheinen. Es lag keine Notwendigkeit vor, den „Benjowski", der die Grundlage zum ersten — größten — Teil des zweiten Aktes abgeben mußte, auch noch in den ersten Akt hineinzustellen. Nur selten trifft Schlegel den Kernpunkt der Kotzebue'schen Minderwertigkeit im Einzelfalle. Oft genug bleibt er bei fader Witzmacherei stehen. Nicht aufgenommen sind in die Auswahlreihe des ersten Aktes die historischen Jambendramen Kotzebue's. Auch kein Beispiel aus den Lustspielen ist herangezogen worden. Schlegel hat nicht nach systematischen Gesichtspunkten gearbeitet. Wenn der Satiriker durch Darstellung des künftigen Geschehens die Konsequenzen aufzeigt, die sich aus Kotzebues „Menschenhaß und Reue" und der „Sonnenjungfrau" ergeben, so bleibt er auch hier bei Aeußerlichkeiten stehen. Die Witzelei mit Meinaus Gehörn und den Sprößlingen der Sonnenjungfrauen ist ihm wichtiger als das Herausarbeiten der Idee. Hier hätte sich deutlich machen lassen, wie Kotzebues auf dem Theater verkündete Lehren die Charaktere verderben. Das wäre treffliche Rache für den „Hyperboreischen Esel" gewesen.[157]) Schlegel aber bleibt an der Oberfläche.

Wurde von Kotzebue nur ein Romantikertypus auf die Bühne gebracht, so stellt Schlegels zweiter Akt Kotzebue selbst in den Mittelpunkt der Handlung. Brentano hatte nur in ganz geringfügiger Weise Kotzebue persönlich auftreten lassen. Schlegel verunglimpft den Gegner auch als Mensch, nicht nur als Literaten. Nicht in ein imaginäres Geschehen wird Kotzebue hineingestellt, sondern ein Stück eigensten, bittersten Erlebens muß den Rahmen abgeben. Die ungünstigsten Charakterzüge werden ihm angehängt: Feigheit, Ueberheblichkeit, Gewinnsucht, Berechnung, Egoismus, Unmoral, und so fort. Kotzebue selbst ist um nichts besser als sein Karl Berg. — Das Zitieren von Worten des Gegners, was das Fundament des „Hyperboreischen Esels" bildete, ist im Drama der „Ehrenpforte" nur Beiwerk und dient allein der Verstärkung der parodistischen Absicht. Schlegel bildet die Sentenzen meist ins Derbe und Grobe um. Das Dramolett bleibt auf dem Standpunkt einer witzigen Spielerei stehen, zu eigenem Wert vermag es sich nicht zu erheben.

---

[156]) vgl. S. 66.
[157]) vgl. S. 29.

Auch Schlegel verleugnet nicht völlig den Einfluß der satirischen Märchenkomödie Tiecks. In diesen Zusammenhang gehören der sprechende Hund und der Souffleur. Die Unterredungen zwischen Peyrouse und dem Souffleur kann man als Vor- und Nachspiel auffassen, die den Kern der Darstellung — den Werbefeldzug — umrahmen. Der zweite Akt zeigt ebenfalls einige Grundzüge vom Bau der satirischen Märchenkomödie Tiecks. Wir sehen Kotzebue in Sibirien, dann in Petersburg, zuletzt in Weimar. Das stellt ein weit ausgesponnenes Vorspiel dar, das der nun folgenden — angedeuteten — Oktaviaaufführung immer näherrückt. Die zwischen Kotzebue und Böttiger bei dieser Gelegenheit gewechselten Worte kann man als Zwischenaktsspiel auffassen. Der Beifall des Publikums ist zu hören. — An einer Stelle überbrückt Schlegel in romantischer Weise die Raumverhältnisse. Nach den Worten des Monarchen soll Kotzebue seine „geliebte Oktavia" „hier", das heißt in Petersburg, sehen, während sie dann auf dem Weimarer Theater erscheint.

Auf den dramatischen Abschnitt der „Ehrenpforte" folgt wieder ein lyrischer, der mit dem „Festgesang deutscher Schauspielerinnen bei Kotzebues Rückkehr" beginnt. Dieses Gedicht ist gewiß das gelungenste Stück des gesamten Werkes. Die erste Strophe bildet die Einleitung, die zweite und die achte geben den Rahmen ab. Die erste heißt den [angeblich] zurückgekehrten Kotzebue willkommen; die zweite preist ihn als begrüßenswerten Gegensatz zum ernsten Drama, zu Shakespeare, Goethe und Schiller und zum jambischen Vers. In der achten Strophe ergeht an Kotzebue die ernste Mahnung, bei seiner üblichen Art zu bleiben und sich vor der Nachahmung Schillers und besonders vor dem Vers zu hüten. Die dritte bis siebente Strophe geben ein Charakterbild des Verspotteten, wobei stets ein bestimmtes Prinzip herausgegriffen wird. So wendet sich die dritte gegen die genaue Abschilderung der Alltäglichkeit in Kotzebues Dramen. Das Theater werde dadurch dem gewöhnlichsten Leben gleich. Die vierte Strophe parodiert die Rührung als Effektmoment bei Kotzebue und führt die „Verleumder" I, 1 und die „Sonnenjungfrau" als Beispiele an. Die verlogene Naivität wird in der fünften Strophe gegeißelt. Gurli aus den „Indianern in England" dient zum Exempel. Die sechste Strophe verurteilt erläutert an „Menschenhaß und Reue" - Kotzebues verwerfliche Art, die gefallene Unschuld oder die unschuldige Gefallene zu verherrlichen und sein falsches, gleisnerisches Spiel mit Moralbegriffen. Gegen den „Grafen Benjowski" wendet sich die siebente Strophe. Die „coeur-palpite"-Szene und der Schlußkonflikt[158]) werden persifliert. Ueberall ist der Refrain: „Kotzebue! Kotzebue! / Bubu — bubu — bubu — bu!" angefügt. Die Aufforderung [der Schauspielerinnen] an Kotzebue, keine Jambendramen zu schreiben, erklärt sich aus der Abneigung der zeitgenössischen Schauspieler gegen Verse und aus ihrer Mode, Jamben in Prosa aufzulösen, worüber damals oft geklagt wurde.

---

[158]) vgl. S. 62 und S. 65.

Auf den „Festgesang" folgt die „Ode". Neue Gedanken treten nicht in Erscheinung. Die „Ode" besteht aus fünf ganz gleich gebauten zweiteiligen Strophen. Der erste Abschnitt einer jeden Strophe schließt mit dem Refrain: „O Schand und Spott! / Du Sansculott!", der zweite mit der Wendung „Verwegne Tat! / Aristokrat". In jeder Strophe sind zwei Gegensätze zusammengefaßt. Deren Abfolge ist: 1.) Kotzebues Pasquill „Dr. Bahrdt" und sein Buch vom Adel; 2.) Die schmähliche „Flucht nach Paris" und das völlige Unverständnis für die französische Revolution; 3.) Kotzebue ist der Theaterdichter, dem alle Mittel recht sind, der sich aber einbildet, neben Shakespeare zu stehen; 4.) Der Beifall der Menge, aber das abfällige Urteil der Kenner; 5.) Die gewöhnlichste „Natürlichkeit" und andererseits der manierierte Edelmut in Kotzebues Stücken. Die Zeilen der „Ode" setzen sich aus fünffüßigen Jamben zusammen. Dem „Festgesang" und der „Strafode" sind Melodien beigegeben. Es wird immer deutlicher, daß A. W. Schlegel sich verausgabt hat und nichts Rechtes mehr hinzuzufügen weiß. Dieser Eindruck wird durch die folgenden Gedichte noch verstärkt.

An die „Ode" schließt sich ein dreiundzwanzig Strophen langes wertloses Poem im Metrum der spanischen Romanze an: „Das tierische Publikum." Zwei Teile sind zu unterscheiden. Der erste zeigt, wie Kotzebue als neuer Orpheus durch Sibirien zieht. Seine Schauspiele schlagen dort alles Getier in ihren Bann. Kritik an Kotzebue ist eingeflochten; er singt „nur schlecht und heiser", verfertigt aber „schöne Schauspiel', viele tausend." Er schüttelt sie aus dem Aermel, doch sie sind wertlos, denn „sein Herz ist ihre Taufe". Das tierische Publikum des Komödianten Kotzebue wird einzeln vorgestellt. Die große Wirkung seiner Stücke offenbart sich physiologisch: „Mancher Fuchs haart sich vor Rührung, / War er gleich nicht in der Mause", u. s. f. Den Uebergang zum zweiten Teil der Romanze bildet die zwölfte Strophe. An die heimische Tierwelt ergeht die Mahnung, sich von der sibirischen im Lobe Kotzebues nicht beschämen zu lassen. Der Kuckuck mit seinem eintönigen Ruf möge ihn begrüßen; Raben und Spatzen sollen ihm zujubeln. Lerchen und Nachtigallen schweigen in seiner Nähe. Eine besondere Ehrung werde Kotzebue durch die quäkenden Katzen zuteil. Die Katzenmusik entspreche dem Zeitgeschmack, und keine Kritik solle dem Publikum das weinerliche Drama rauben. Das Gedicht endet beim Esel und ruft Kotzebues „Hyperboreischen Esel" in die Erinnerung zurück.

Das nächste Stück der „Ehrenpforte": „Kotzebues Reisebeschreibung", ist ein langes, in Terzinen abgefaßtes, wortwitzelndes und fast albernes Machwerk. Es ist mit Anspielungen vollgepfropft, die oft Gesagtes noch einmal wiederholen. Zum Schluß wird die symbolische Verkleidung erklärt und in einer Anmerkung auf die Witzelei ausdrücklich hingewiesen.

Endlich folgen zwei kurze Strophen, der „Abschied". Die erste Strophe spricht aufs neue vom „Dr. Bahrdt" und von Kotzebues „Un-

verbesserlichkeit". Die zweite kommt auf den „Hyperboreischen Esel" zurück. Wort- und Reimspiele werden verwendet.

Hinzugefügt ist noch ein „Anhang", der fingierte Bücher anzeigt. Der Spott richtet sich hier unter anderem wieder gegen Kotzebues antiromantisches Pasquill und dessen Rezension in der Allgemeinen Literaturzeitung. Beides sei „nicht witzig", „witzig" aber die Antikritik von Kanzelmann und Wachtel[159]) und „witzig findend" Hubers Entgegnung.[160])

Schlegels „Ehrenpforte" ist so sehr nur Satire, daß kein in sich geschlossenes Werk von künstlerischer Eigenheit zustande gekommen ist. August Wilhelm verliert sich nicht wie Brentano in den Irrgärten der Phantasie, sondern verfolgt nüchtern, konsequent und rücksichtslos seine Absicht. So spiegelt das Werk den formgewandten Theoretiker Schlegel ebenso wieder, wie der zum Rührstück gewordene „Hyperboreische Esel" den Theaterdichter Kotzebue, und der zerflatternde „Gustav Wasa" den noch unfertigen, aber poetisch fähigen Brentano. Einen positiven Ausdruck der romantischen Anschauungen kann man aus der „Ehrenpforte" nicht ableiten. In ermüdender Wiederholung kommen stets die gleichen Themen zur Sprache. Wie gegen einen persönlichen Feind wird der Kampf geführt, nicht gegen eine literarische Richtung. In bloßer Ironie, in schaler Witzelei bleibt das Werk stecken.

Die „Ehrenpforte" übte große Wirkung auf die Zeitgenossen aus. Der Aufklärer Merkel schreibt: „.... Jetzt, da Kotzebue aus Deutschland entfernt ist, und ihn selbst von dem, was hier vorgeht, keine Nachricht erreichen kann, braviert eine gewisse Clique, die einst vor seinen Schlägen feige verstummte[161]), wieder aus ihren Winkeln hervor mit folgender Scharteke: „Triumphbogen und Ehrenpforte" .."[162]) Schlegels Verfahren wird als falsch und hinterliftig gegeißelt.[163])

August Wilhelm selbst war sehr stolz auf sein Werk. In einem Briefe vom 26. Mai 1801 schreibt er an Schelling: „... Die Ehrenpforte ist vom König, der Königin, Königinmutter, mit einem Worte am ganzen Hofe mit großem Lachen gelesen worden".[164]) - Sehr selbstbewußt klingt auch Schlegels Bekenntnis zu seiner Verfasserschaft in der Allgemeinen Literaturzeitung, in der Erlanger Literaturzeitung und im „Kronos".[165]) Er mache bekannt, daß die „Ehrenpforte" von ihm stamme, um zu zeigen, daß er sich „dieses Kunstwerks auf keine Weise schäme", sondern sich „vielmehr etwas darauf zugute tue". Noch im Alter rühmte er die Satire als ein „verdienstliches Werk". „... ich lebte damals in der unterdrückten Kirche und Kotzebue stand in der höchsten Gunst. Er wurde nachmittags zu den Familienzirkeln [Friedrich Wilhelms III.] zugezogen und las vor. Indessen erfuhr ich, daß

---

[159]) vgl. S. 32.
[160]) vgl. S. 33.
[161]) vgl. S. 32.
[162]) „Briefe an ein Frauenzimmer", II, 379.
[163]) vgl. auch S. 74.
[164]) Plitt: „Aus Schellings Leben in Briefen", 1870, I, 336.
[165]) vgl. S. 52.

Se. Majestät sich an dem gewagtesten aller darin [in der „Ehrenpforte"] enthaltenen Späße sonderlich ergötzt habe".[166])

Friedrich Schlegel faßte den Plan, mit der „Ehrenpforte" in Wettstreit zu treten; es kam jedoch nicht dazu. Am 2. Februar 1801 schreibt er an Wilhelm: „.... Außerdem hoffe ich noch ein etwas längeres Gedicht (vielleicht etwa zwei Bogen) unterhaltender Art geben zu können".[167]) Die gleiche Absicht kommt in einem Briefe Friedrichs an Wilhelm vom 20. Februar 1801 zum Ausdruck: „.... Ich habe anfänglich noch für den Almanach bestimmt ein *ἐπύλλιον*, das ich machen will, Heinrich und Luise in drei Gesängen, eine Darstellung der soidisante guten Gesellschaft. Ergötzlich genug soll es sein, ja es könnte leicht länger werden. Darum lasse ichs lieber für jetzt".[168]) Walzel[169]) vermutet, daß diese Zeilen sich auf ein durch die „Ehrenpforte" angeregtes Gedicht beziehen. — In seinem Journal „Europa" (1803)[170]) stellt sich Friedrich bereits kritischer ein. Er führt aus: „Die Sonette, Epistel, Romanze und einige Lieder der Ehrenpforte für Kotzebue können den vorzüglichsten burlesken Gedichten der Italiener und Spanier an die Seite gesetzt werden, wenngleich das Drama weniger kunstreich und glücklich ist."

Caroline schreibt an Luise Gotter am 23. Januar 1801: „Schlegels Triumphbogen hat in vielen Gegenden den allervollständigsten Erfolg gehabt, der sich denken läßt und auch erwarten ließ. Denn es ist doch wahrlich eine Ehrenpforte, Tusch und Trompetenstoß des Witzes".[171]) — Am 29. Juni 1801 berichtet Caroline an A. W. Schlegel, daß Kotzebue in Weimar erwartet werde und fügt hinzu: „Wir haben uns mit der Idee vergnügt, ihm hier ein Ständchen mit Bu, Bu, Bu[172]) bringen zu lassen, und darauf sollte ein Bassist die Strafode[173]) absingen".[174]) Noch in einem Briefe an A. W. Schlegel vom 27. Juli 1801 spricht Caroline von Kotzebue als dem „Bubu".[175])

Die Klassiker beurteilten Schlegels Satire günstig. Goethe schreibt am 22. Dezember 1800 an Schiller: „Beiliegendes anmutige Heft [die „Ehrenpforte"] wird wohl bei Ihnen schon in Kurs sein, wo nicht, so halten Sie es noch einige Tage zurück; es ist nicht zu leugnen, daß es brilliante Partien hat".[176]) — Schiller antwortete am 24. Dezember 1800: „Für die Ihrem Brief beigelegte Novität danke ich sehr. Sie hat mich sehr ergötzt, manche bon mots sind trefflich, noch etwas größeren Reichtum an Materie und auch an Formen hätte das

---

[166]) Zeitschrift für Bücherfreunde, Neue Folge XX, S. 18.
[167]) Walzel, 457.
[168]) Walzel, 464.
[169]) a. gl. O. 457, Anmerkung.
[170]) erster Band, erstes Stück, Abschnitt II: „Literatur", S. 53.
[171]) Caroline, II, 32.
[172]) vgl. S. 69.
[173]) vgl. S. 70.
[174]) Caroline, II, 182.
[175]) Caroline, II, 204.
[176]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, herausgegeben von Gr... und Leitzmann, 1912, II, 348.

Werk vertragen können; so wie es jetzt ist, übersieht und erschöpft man es zu leicht, eine endlose, unübersehbare Fülle von Witz und Bosheit sollte es enthalten. Hier habe ich noch nichts davon sprechen hören".[177]) — An Körner schrieb Schiller in einem Briefe vom 5. Januar 1801: „Auch mache ich Dich auf eine Schrift aufmerksam, die Schlegel gegen Kotzebue geschrieben. Sie ist freilich unendlich derb und grob, aber den Witz kann man ihr nicht absprechen".[178]) — Günstiger war das Urteil der Klassiker nach den Berichten der Freunde August Wilhelms, der offenbar begierig auf rühmende Aeußerungen harrte. So schreibt Friedrich in einem undatierten Briefe um die Jahreswende (1800/1801) an den Bruder: „Uebrigens ist alles voll von Deinem Kotzebue. Sogar Schiller hat gesagt, es sei recht hübsch, was für einen Dichter und Kunstrichter, der getrocknet aufgegangen ist, allerdings schon viel sagen will"[179]), und am 6. April 1801: „Zu Goethe bin ich gleich gegangen, um den Effekt recht frisch zu vernehmen. Er hat [die „Ehrenpforte"] durch alle Kategorien gelobt, am meisten das, was ich vor allem liebe, nämlich die Reisebeschreibung.[180]) Es ist noch vieles mündlich darüber zu reden, es sind mir ganz neue Lichter über die Komödie aufgegangen ..."[181]) — Noch überschwenglicher klingen die Worte Carolinens über die Wirkung der „Ehrenpforte" auf Goethe. Sie schreibt am 10. Juli 1801 an A. W. Schlegel: „Er [Schelling] sagte auch noch letzthin, er wäre überzeugt, Schillers ganze poetische Laufbahn habe Goethe nie einen so echten Beifall oder vielmehr Mitfreude abgelockt als die einzige Reise im Kotzebue".[182])

Ueberaus enthusiastisch, aber schwächlich und gehaltlos ist Schleiermachers Urteil. Am 27. Dezember 1800 schreibt er an A. W. Schlegel: „Wir haben sie [die „Ehrenpforte"] denselben Abend gemeinschaftlich bei Tieck gelesen unter unauslöschlichem Gelächter und ebenso permanenter Bewunderung, und mir hat sie hernach die angenehmste unruhige Nacht gemacht, deren ich mich zu erinnern weiß. Ja, das ist Ihnen über alle Vorstellung gelungen, und wenn auch nur wenige Menschen das Ganze recht zu würdigen imstande sind, so wird es doch seinen objektiven Zweck nicht verfehlen, und es steht zu hoffen, daß manche Stücke gar nicht werden gegeben werden können, ohne daß jedermann an Ihre göttlichen Parodien denkt und lautes Gelächter das ganze Haus ergreift. Das Crescendo, worin das Ganze fortgeht, macht einen herrlichen Effekt; selbst die Gesänge nach dem Drama, was man nicht für möglich halten sollte, machen noch eine Steigerung, und der Abschied ist wie ein Tusch von Pauken und Trompeten, ein Tutti von Gezisch und ein lauter unwillkürlicher Ausbruch der Freude über das gelungene Werk. Hinter jeder Stelle, die mich erfreut, fällt

---

177) wie oben, II, 349.
178) Schillers Briefwechsel mit Körner, herausgegeben von Karl Goedecke, 1874, II, S. 364.
179) Walzel, 454.
180) vgl. S. 70.
190) Stuttgart, 1856, I 7, S. 535, ff.
191) vgl. S. 75.

mir auch ein, das sind die Hyperboreer p. — kurz es ist göttlich." – Daß Merkels Anschauung[183]) die Meinung des großen Publikums gewesen ist, erweisen Schleiermachers weitere Worte: „Hier ist übrigens für alle Produktionen dieser Art das ungünstigste Terrain. Haben doch schon einige, unter anderen mein Freund Engel und auch der ehrliche Herz nichts daran so hervorstechend gefunden als die Ruchlosigkeit, das Unglück des armen Kotzebue zu einem Gegenstande des Spottes zu machen, und andere haben so wenig Sinn, daß sie es für eine Arbeit von Tieck halten, wahrscheinlich bloß auf Grund des sprechenden Hundes..."[184]) Schleiermachers Brief schließt mit der Wendung: „Leben Sie wohl, lieber Hyperboreer".

Steffens urteilt: „...Kotzebues „Hyperboreischer Esel" wäre wohl längst vergessen, wenn er nicht zu einem Gedichte Anlaß gegeben hätte, das in seiner Art auf jeden Fall zu den bedeutendsten, die in der deutschen Literatur erschienen sind, gerechnet werden muß. Es war die bekannte „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue". Es gibt weder vor noch nachher ein Gedicht dieser Art, das sich mit diesem messen kann. Die Variationen desselben scheinbar unbedeutenden Themas sind so mannigfaltig, in jeder Wendung reich, neu und überraschend, daß eben deswegen der Inhalt sich unauslöschlich einprägt, und obgleich es in dem Strudel einer verworrenen literarischen Gärung untergegangen und vergessen zu sein scheint, und vielleicht noch einige Zeit vergehen wird, ehe es in seiner geschichtlichen Objektivität hervorgehoben und geschätzt wird, so bleibt es doch auch jetzt noch denen, die das Erscheinen des Gedichts erlebten, unvergeßlich". Nach diesen unhaltbaren Behauptungen spricht Steffens von der Wirkung des Werkes: „Es machte, als es herauskam, einen unbeschreiblichen Eindruck. Die Jugend jauchzte: aber auch die Gegner, auch Kotzebue, hatten einen Vorteil auf ihrer Seite". Der gleiche Gedanke, der sich bereits bei Merkel und bei Schleiermacher fand, erscheint auch hier: „Dieses Ereignis [Kotzebues Verbannung] war, wie drohend und gefährlich auch seine Gefangenschaft zu sein schien, ihm [Kotzebue] sehr vorteilhaft. Sein Unglück trat zu einer Zeit ein, die mit der Verfertigung des Spottgedichtes wenigstens als gleichzeitig betrachtet werden durfte. Man suchte darzutun, daß Schlegel eben diese Zeit gewählt hatte, um seinen Gegner so schonungslos und grausam zu vernichten; um so mehr, als eben die sibirische Gefangenschaft den Hauptinhalt des Spottgedichtes ausmachte. Freilich beweist das Gedicht wohl, daß die Erlösung Kotzebues aus seiner Gefangenschaft von dem Verfasser erwartet wurde, aber das zur Hilfe gerufene sittliche Gefühl schwächte in der Tat den Eindruck, den das Gedicht sonst unvermeidlich hätte machen müssen".[185]) Steffens stellt die Tatsachen bewußt auf den Kopf. Kotzebues Verbannung fiel nicht rein zufällig in die Entstehungszeit der „Ehrenpforte", sondern

[183]) vgl. S. 71.
[184]) Elstner, S. 765; vgl. S. 49, Anm. 111.
[185]) „Was ich erlebte"; 4, 265, f.

Schlegel baut durchaus beabsichtigt seine Parodie auf diesem Geschehen auf. Die letzten Worte des Berichterstatters lassen darauf schließen, daß das Publikum das Pasquill gegen Kotzebue allgemein verdammte. Steffens betont zum Schluß: „Es gehörte Kühnheit dazu, Kotzebue anzugreifen, und das triumphierende Gefühl des Sieges, das sich unter solchen Verhältnissen in dem Spottgedicht ausspricht, und mit dem durch die Masse unterstützten Gegner ein leichtes, unbefangenes Spiel treibt, gehört nicht zu den geringsten Vorzügen des Gedichtes".

Bernhardi schrieb eine Rezension der „Ehrenpforte" im Januarheft des „Kronos", 1801.[186]) Er ist um eine wirkliche Erfassung des Werkes bemüht. Der Kritiker geht von allgemeinen Gesichtspunkten aus und versucht dann, den Vorwurf eines Pasquills von der „Ehrenpforte" abzuwenden. Die Schrift sei eine „echte Satire" und werde darum ihren Wert nicht verlieren. Bernhardi ist bestrebt, diesen Leitsatz in weiteren Ausführungen zu stützen, ohne jedoch zu einem definierten Begriff der „echten Satire" zu gelangen. Sophistisch sucht er zu erweisen, daß Kotzebue als Theaterdichter notwendig ein Gegenstand der Parodie werden müsse. Kotzebue habe eine gewaltige Bedeutung erlangt. Diese gründe sich auf „eine vollkommene Kenntnis der Theaterstreiche" und „ein gar nicht verächtliches Talent im Charakteristischen". Die Bewunderung, die Kotzebue zuteil wurde, habe zur Folge gehabt, daß er selbst von seiner Größe und Bedeutung überzeugt ist, „und nun jeden Widerspruch für ein Beneiden, jeden Scherz über ihn für ein Verfolgen ansieht.... Dies macht ihn nun zu einem öffentlichen Ziele des Spottes und des Witzes, und beide tun in der vorliegenden Schrift das ihrige". Bernhardi läßt sich von dem Bestreben, für Schlegel zu plädieren, irreführen. Aus dem von ihm konstruierten Motiv ist dessen Satire nicht entsprungen. Der Rezensent fährt fort: „Porträtmaler malen gemeiniglich nicht den Menschen A. B. C., sondern den Geist desselben in der Malerei ausgesprochen, so ist hier eigentlich Kotzebue nicht dargestellt, wohl aber sein Geist, alle seine Zufälligkeiten, alle seine Begebenheiten werden in Notwendigkeit verwandelt und erscheinen als abhängig von seiner Freiheit, von seiner Macht...." Diese Behauptung ist unzutreffend. Schlegel ist in der Aneinanderreihung stets wiederholter Einzelheiten stecken geblieben. Es müßte das ein etwas sonderbarer „Geist" Kotzebues sein, der vom Korporal geprügelt werden soll und von dem Puseltusel „ein Pfand der Liebe" „unter dem Herzen" trägt.[187]) — Bernhardi führt weiter aus: manche Satiriker beabsichtigen ein persönliches Wehetun. Das führe zum Unwert. „Allein mit der Persönlichkeit als mit etwas Gegebenem spielen, das ist etwas ganz anderes". Wer das vermöge, den könne man keinen Pasquillanten schelten. — Man kann nicht behaupten, daß Schlegel mit Kotzebues Persönlichkeit nur recht harmlos gespielt hätte. Sein Hohn ist scharf und ätzend. Die Grenzen des Begriffs „Pasquill" sucht Bernhardi anzudeuten, die Scheidung zwischen

---

[186]) IV. Abschnitt, „Literatur", S. 47—52.
[187]) vgl. 64.

„dem bürgerlichen zu bestrafenden Spotte, und der erlaubten persönlichen Satire". Bei der Charakterisierung dieser Gegensätze müsse man die „Ehrenpforte" „als politischen Gewinn" ansehen, „von dem man die Grenzen der persönlichen Satire abstrahieren kann". Der Kritiker läßt sich an dieser Stelle eine petitio principii zuschulden kommen. Wenn man seine Maßstäbe aus der „Ehrenpforte" herleitet, kann man freilich den Vorwurf eines Pasquills von ihr abwenden. Bernhardi geht dann auf das Werk selbst ein. „Durch seine brillianten Einzelheiten" unterhalte es „in jedem Momente außerordentlich". Er weist auf die wechselnden Metra hin: „Er [der Verfasser der „Ehrenpforte"] bewegt sich in den schwersten Silbenmaßen, in den verschränktesten Formen mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit, und zeigt eine ungemeine, wir möchten sagen, einzige Fertigkeit im Formellen der Poesie". — Im Drama der Satire seien „nur die Bedingungen weggelassen", „die Kotzebue als Dichter für das Publikum respektiert" und somit erscheine „die reine Verkehrtheit, die wirklich an den Wahnsinn grenzt". — Unverständlich ist Bernhardis Behauptung: „Nie läßt sich der Verfasser zur Bitterkeit hinreißen, immer ist es nur der reine Spaß, und darum das Ganze ein Produkt der echten Humanität". Man könnte im Zweifel sein, ob diese Bemerkung zynische Ironie oder ehrliche Meinung sein soll. Zuletzt schweift der Rezensent ab und geißelt die Mode, die Verehrung einzelner Schauspieler zum Dogma zu machen und alle Andersdenkenden zu verfolgen. — Caroline nimmt auf Bernhardis Rezension Bezug. Am 6. März 1801 schreibt sie an A. W. Schlegel: „S[chelling] ist mit Bernhardis Anzeige insofern nicht zufrieden, daß es fast aussähe, als fürchtete er, man möchte die „Ehrenpforte" für ein Pasquill halten können".[188])

Auch Schelling schrieb eine Rezension der „Ehrenpforte". Diese Kritik findet sich in der „Erlanger Literatur-Zeitung"[189]) und ist in Schellings Werke[190]) aufgenommen worden. Es ist eine schwächliche, manirierte Lobpreisung, ohne daß an einer Stelle der Wahrheitsbeweis angetreten würde. So heißt es: „Die Ehren- und Triumphpforte ist kein Einfall, es ist ein bleibendes und bestehendes Ganzes witziger Erfindungen aller Art, die sich immer zugleich in den eigensten Gedanken und der eigensten Form gefallen und sich zu einem Monument vereinigen, das, nicht nur für den Augenblick errichtet, auch dann noch als Vorbild und Muster wird genannt werden, wenn der Gegenstand, dem es gewidmet ist, zusamt seinem Schicksal längst vergessen ist". Ganz im Gegensatz zu Bernhardis Bemühen[191]) erwähnt Schelling dann „das schlechte Herz und die Bösartigkeit des Witzes, die durch dieses Werk hindurchschimmern". „Eigene, innere Kräftigkeit" und „siegreicher Witz" werden der Satire nachgerühmt. Der Kritiker fährt fort: „Wir betrachten das Ganze als eine in der deut-

[188]) Caroline, II, 67.
[189]) Nr. 35 vom 19. Februar 1801; S. 273, f.
[190]) Stuttgart, 1856, I 7, S. 535, ff.
[191]) vgl. S. 75.

schen Literatur völlig neue, in vieler Rücksicht, vorzüglich aber von seiten der Kunst und der Poesie, bedeutende Erscheinung". Schelling geht dann auf den Text im einzelnen ein und bringt ausführliche Zitate daraus. Die Sonette werden gerühmt, die man so „bis jetzt nur von einem Dichter zu lesen bekommen hat — und in denen selbst die Kunst des Verfassers zu einer neuen Potenz sich erhoben zu haben scheint". Sie seien „starker Pfeffer". Zum Drama der „Ehrenpforte" äußert sich der Rezensent: „Es wäre eine unbillige Forderung, daß dieses kleine Stück etwas von seiten der Kunst Vollendetes sei". Der „Festgesang" wird als „ein Meisterstück einer sarkastischen Parodie" bezeichnet und weiter behauptet: „Dieser Festgesang in der beigefügten Musik, nur mittelmäßig vorgetragen, muß das ausgedorrteste [sic!] Zwergfell [sic!, wohl Druckfehler!] erschüttern!" Wieder in krassem Gegensatz zu Bernhardis Anschauung sagt Schelling von der „Ode" auf den Sanskulotten und Aristokraten, „daß sie bis ins Mark schneide". Völlig unverständlich ist das überschwengliche Lob, das er der „Reisebeschreibung" mit ihrer banalen Wortwitzelei erteilt. Es heißt da: „Dieses Gedicht ist so poetisch gedacht und erfunden und mit solcher Kunst verfertigt, daß es in der deutschen Literatur einen wahrhaft unvergänglichen Wert behalten wird". Schelling zitiert ein Stück aus der „Reisebeschreibung" mit dem Bemerken: „Wir können nicht umhin, etwas, was in der Literatur ewig zu bleiben verdient, auch in unseren Jahrbüchern derselben wenigstens z. T. aufzubehalten." Die ganze Erfindung des Werkes sei genialisch. Die „Ehrenpforte" habe „eine neue bisher in Deutschland kaum gekannte Region der Poesie geöffnet". Der „falschen Humanität" freilich könne die Satire nicht gefallen.[192]) Zusammenfassend sagt Schelling: „So wird jenes erfindungsreiche Ganze nicht nur seinem größten Teile nach ein selbständiges Dasein behaupten, sondern auch durch seine Wirkung fortdauern". „Wie noch keinem deutschen Dichter" stünden dem Verfasser der „Ehrenpforte" die Silbenmaße zu Gebote. Zuletzt fühlt sich der Kritiker veranlaßt, auf die Objektivität seines Standpunktes hinzuweisen. Er habe keinen persönlichen Grund, das Werk zu rühmen, sondern „von seiten der Poesie und Kunst" müsse man ihm — ohne Rücksicht auf die eigene Einstellung für oder wider Kotzebue — Beifall zollen. — Die blinde Kritiklosigkeit von Schellings Urteil liegt offen zutage. Erich Schmidt bemerkt, daß die Rezension Schellings etwas Gezwungenes habe, „und nicht auf der Höhe seines Geistes und Stils steht".[193]) Caroline berichtet, daß auch die Zeitgenossen Schellings Ausführungen wertlos fanden. Sie schreibt am 14. April 1801 an A. W. Schlegel: „Schelling muß seine Rezension der „Ehrenpforte" oft schmähen hören, unter anderen bei Frommans, wo er mit Loder aß".[194]) Daß sich Schelling auch sonst mit der Satire beschäftigte, bezeugt ebenfalls Caroline. Am 27. April 1801 schreibt sie an A. W. Schlegel: „Uebrigens gibt es keinen lebhafteren Verehrer Deiner Muse

[192]) vgl. dagegen Bernhardis Bestreben, S. 76.
[193]) Caroline, II, 600.
[194]) Caroline, II, 98.

als Schelling. Ich muß diese Kotzebueiade zum hundertstenmal hören; er behauptet, eine eigene Form im Vorlesen einiger Stücke derselben zu haben, die er auch Goethe vorgelesen, der das erstemal an der Reisebeschreibung, die er bei Tische zur Hand nahm, fast erstickt ist. Denn es blieb ihm während des Lachens ein Bissen im Halse stecken".[195]) Daß die Herausgeber der Erlanger Literaturzeitung sich über Schellings Rezension entzweiten, erfahren wir wiederum durch Caroline.[196]) — Die „Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek"[197])[198]) charakterisierte die Lobpreisung der „Ehrenpforte" durch Schelling als eine „wirklich höchst schändliche". — Haym tadelt, daß Schellings Besprechung der Satire das, „was doch nur ein witziges Pasquill war, in so überschwenglicher Weise als ein poetisches Meisterwerk feierte".[199]) — Friedrich Schlegel berichtet in einem Briefe an seinen Bruder vom 27. März 1801: „Die Rezension Deiner „Ehrenpforte" in der Erlanger Zeitung [die ohne Schellings Namen erschienen war], sagt man mir, sei von Brentano. Gelesen habe ich sie nicht, Du aber doch wahrscheinlich, darum diese Notiz".[200]) — Auch die Literaturgeschichte hat zu Schlegels Satire urteilend Stellung genommen.[201])

---

[195]) Caroline, II, 110.
[196]) Caroline, II, 67.
[197]) 1801, Intelligenzblatt, März; 58, 1. 278, f.
[199]) „Die romantische Schule", 1928[5], S. 809.
[198]) vgl. S. 52.
[200]) Walzel, 473.
[201]) vgl. David Friedrich Strauß: Gesammelte Schriften, 1876, Band 2, S. 152. —
Haym „Die romantische Schule", 1928[5], S. 826.
Charles Rabany „Kotzebue sa vie et son temps, ses oeuvres dramatiques", 1893, S. 76.
Ludwig Geiger in der Allgemeinen Deutschen Biographie, XVI, 775.
O. F. Walzel: „Deutsche Romantik", 1923/26, II, 35. —
Ricarda Huch: „Blütezeit der Romantik", 1922[12], Band I, S. 240.

IIb. Die „Gigantomachia".

Die Zeitgenossen verfolgten mit Interesse den literarischen Kampf zwischen Kotzebue und der Frühromantik. Ein Spiegelbild findet dieser Streit in einer den meisten Literaturgeschichten unbekannten Satire mit dem Titel: „Gigantomachia, das ist heilloser Krieg einer gewaltigen Riesenkorporation gegen den Olympus". Das Werk erschien anonym 1800. Wegen der großen Seltenheit der Schrift sollen die einschlägigen Stellen ausführlicher zitiert werden. In vierundzwanzig ausgedehnten Szenen in Knittelversen wird der Sturm der Giganten gegen die olympischen Götter geschildert. Durch den Esel des Silen werden die Angreifer schließlich in die Flucht geschlagen. Unter den Giganten sind die jungen Romantiker zu verstehen. Ihre Führer sind merkwürdigerweise die beiden Klassiker. Der König der Giganten ist Enceladus (Goethe), ihm zur Seite steht Ephialtes (Schiller). Aus der Schar ragen noch die Zwillinge Alcyoneus (A. W. Schlegel) und Pelorus (Friedrich Schlegel) hervor. Die Giganten werden unterstützt von einer Hundemeute, deren bedeutendste Vertreter ein „Stallmeister" (Tieck)[202]) und ein „Bullenbeißer" (Bernhardi)[203]) sind. Die Gegenpartei, die olympischen Götter, stellt Dichter der Aufklärung dar, Jupiter (Lessing?), Merkur (Wieland), Apollo (Voß?), Herkules (Klopstock?), Neptun (der vielgelesene unbedeutende Romanschreiber Lafontaine), Mars (Matthisson?), Vulkan (Falk?), Silen (Kotzebue), Triton. Die Bundesgenossen der Götter sind die „Centimanen": Kottus (Nicolai), Gyges (Böttiger), Bryareus (Schütz).[204]) Dazu kommt noch der Esel des Silen (Kotzebues „Hyperboreischer Esel"), ein Schmidt [sic!] (der Dichterling Schmidt v. Werneuchen) und andere mehr. — Die Romantiker unterliegen gegen Kotzebue. August Wilhelm Schlegel kommt mit einem blauen Auge davon. Härter werden Friedrich Schlegel, Tieck und Bernhardi mitgenommen. Aber auch Kotzebue wird einer scharfen Kritik unterworfen. Der Verfasser gießt seinen Spott über beide Teile aus.

Den Prolog spricht der Esel des Silen. Er kennzeichnet Kotzebue, seinen Herrn. „Zu bemerken hat mir Silen vergönnt: / Skandal wär' unser Element, / Wir traben durch Kot und die tiefsten Pfützen / Und lassens uns brav um die Ohren spritzen / Und mögen in allem, was wir verführen, / Wirken wohl nicht, doch aber rühren. / Bald unsertwegen, wer kann es wehren? / Umfließt die Welt ein Meer von Zähren." (10).[205]) Einzelne Werke Kotzebues werden dann aufgezählt, mit besonderer Hervorhebung der rührenden Stellen. Ein Dialog

---

[202]) Ueber diesen Hundenamen vergleiche: R. Köpke, Ludwig Tiecks nachgelass. Schriften, 1855; I, 177 und II, 151.

[203]) vgl. z. B. Bernhardi: „Bambocciaden", 1. Band, S. 14; 1797.

[204]) vgl. S. 36.

[205]) Die in Klammern gesetzten Zahlen geben die Seiten der „Gigantomachia" an.

zwischen Jupiter und Ganymed (2. Szene) gibt weitere Aufschlüsse über Silen = Kotzebue. Es heißt da: „Trotz Rezensenten und manchem Skandal / Werden ihm Lorbeern ohne Zahl. / Und der wütenden Hunde Beißen / Tut ihn nicht ärgern noch verdreußen" (30). Ganymed schildert die Wirkungen, die Kotzebue hervorruft: „Die Kehle wird heiser, trocken der Mund, / Die Augen rot, die Hände wund, / Vom Jubeln, Klatschen, Weinen und Lachen, / Solch Wunder kann Silen nur machen" (30). Seine Stücke sind aber trotz ihres großen Erfolges nichts wert: „Doch was er schreibt, ist allzumal / Gemein, platt, absurde und schal." (31). — Weil die Philister nur niedrige Dinge und nicht die Werke der Giganten lesen, müsse ein Sturm gegen den Aufklärerolymp ausgeführt werden. Das Schimpfen gehört zur Natur Friedrich Schlegels. (42). — Enceladus = Goethe wird von den Giganten verherrlicht, läßt sich deren Verehrung jedoch nur widerwillig gefallen. Im Grunde schätzt er seine getreuen Untertanen recht gering ein. Ephialtes = Schiller dagegen ist eine streitbare Natur. Pelorus = Friedrich schürt zum Kampfe und gewinnt auch Stallmeister = Tieck mit der Hundemeute zum Bundesgenossen. Alcyoneus = August Wilhelm wird von Enceladus ernstlich ermahnt, die Streitereien zu lassen und seinen Sinn auf edleres Bestreben zu richten. Jupiter und Gyges sind zur Erde herabgestiegen, um den herrschenden Geschmack kennen zu lernen. Sie erleben eine arge Enttäuschung. Zur Unterstützung der Götter eilt das „Corps de Génie" herbei, das sich der besonderen Gunst Apolls rühmt. Der Musengott jedoch kümmert sich wenig um die Zänkereien seiner Jünger. Bullenbeißer = Bernhardi *spielt* nur den Romantiker. (83). Er rezensiert alles, auch wenn er es nicht versteht. „Auch wo ich's kann, soll's mich erfreuen, / Die Götter tüchtig zu bespeien" (84), ist seine Devise. Die Olympier halten Kriegsrat. Jeder von ihnen hat eine besondere Meinung, und jeder denkt nur an seinen eigenen Vorteil. Zum Schluß verkriechen sich alle Götter ängstlich. Silen = Kotzebue auf seinem Esel richtet im Olymp Verheerungen an. Er meint dazu: „An diesem Wirrwarr mag man lesen: / Hier ist Silen und sein Esel gewesen; / Ein mächtiger Geisterbanner und Seher, / Und der Esel ein „Hyperboreer". (110) Silen betont, daß er der Schrecken der Giganten sei. Mit leichter Hand gestalte er Dramen. Doch seine Werke seien nur aus Nichtigkeiten erbaut. Die Kritik kümmere ihn wenig. Den eintretenden Jupiter empfängt er mit den Worten: „Und wer mich stört in meiner Ruh, / Den rühr' ich, und mach ihm ein X für U. / Dann wird er bewegt, wird rot, wird bleich / Und sah doch nichts als dummes Zeug" (110, f.). Jupiter hat keine hohe Meinung von Silen: „An dem Kerl ist kein gutes Haar ....". Der Aufforderung, sich zu erheben, leistet Silen nicht Folge: „Und ruft der ganze Götterchor, / Ich bleibe liegen wie zuvor". Auch Jupiters Drohung, einen Blitz gegen ihn zu schleudern, fruchtet nichts. „Sogar Deinen Blitz, o großer Zeus, / Ich rühr' ihn und mach ihn kalt wie Eis". Jupiter muß Bryareus = Schütz zu Hilfe rufen; vor dem hat Silen Respekt. Der Göttervater hält ihm nun eine derbe Philippika: „Du denkst, was flach ist und ge-

mein, / Das möchte genialisch sein, / Und was verrückt über die Maßen, / Das möchte, denkst Du, göttlich lassen. / Denn bei Dir hat man bloß die Wahl / Zwischen was toll und was trivial, / Und eine große und feste Stütz', / Meinst Du, ist Dir Dein feiner Witz? / Gott sei's geklagt, der ist beschaffen, / Daß, wenn sie ihn hören, die Hunde blaffen ...." (102, f.). Silen halte sich für einen großen Dichter, sei aber sehr im Irrtum. Seine Straße führe ihn „bald in der Vergessenheit dunkle Pfütze". Kotzebues nur auf den Augenblick berechnete Wirkung wird gekennzeichnet: „Und einst, wem Du einfällst beim Fluchen oder Beten, / Der wird sich schämen und erröten, / Daß er vor Zeiten ganz betöret, / Dich voll Entzücken angehöret. / Ich glaube, steigst Du dann wieder herab, / Wirft man mit Kot Dir die Lorbeern ab!" Doch sei andererseits nicht zu leugnen, „daß Du auch oft vermagst zu dichten". Zuweilen habe Kotzebue sogar Gedanken, aus denen das Beste werden könnte. Doch er bleibe nicht dabei. „Und begegnet Dir Dein lärmendes Chor, / Wirtschaftest Du ärger denn zuvor". Der Beifall des Publikums sei kein Grademesser für den Wert eines Stückes: „Tu Dir aus dem Sinne schlagen, / Daß, trägt man Dich samt dem Esel auf Händen, / Die Musen Dir auch Kränze wänden. / Nein, diese Mädchen sind sittsamer Art, / Und lieben die Kunst lebendig und zart. / Ja, glaube mir, ich hab's gesehn, / Wenn man drunten jauchzte: „Es lebe Silen!" / Und lärmend Dich krönte, herab an den Busen / Das Haupt geneigt, weinten die Musen" (114, f.). Der Gescholtene bemerkt unverfroren: „Nun siehst Du, was willst Du weiter mehr? / Es weinen die Musen mir zur Ehr'!" (115). Jupiter gibt den Versuch einer weiteren Einwirkung auf Silen auf. Verständiger Sinn gehe diesem ab; er hasche nur nach allem, was das Interesse der Menge befriedigt. Was neu und sonderbar ist, suche er für seine Zwecke auszunutzen. So kämen nur Mißgeburten zustande. Ihm fehle auch jede Scham, sonst würde er sich von so niedrigen Grundsätzen abkehren. Silen hat für die Vorwürfe kein Ohr: „Nein, 's bleibt beim Alten, hier ist's mir zu enge, / Laß mich gehn, mich verlangt nach der Menge". Nur an den Pöbel schließt er sich an, und Jupiter treibt ihn schließlich zum Olymp hinaus, wobei er die prophetischen Worte spricht: „'s kommt eine Zeit, gedenke mein! / Wo's Dir wird bang ums Herze sein. / Deine papiernen Lorbeern werden zerreißen, / Dein Esel wird Dich herunterschmeißen. / Und was Du nennst Dein Saitenspiel und Leier, / Wirst Du ausbieten um einen Dreier. / Aber zum Lohn für Deine Sünden, / Es wird sich nirgends ein Käufer finden." (117). Silen achtet nicht darauf; er hat nur den einen Wunsch: „Nur bitt' ich Dich, bin ich zur Ruh', / So schließ die Gattung hinter mir zu, / Daß keiner auf Erden werde gesehn / An Art und Weise ein zweiter Silen." (118). Alcyoneus ist durch die Mahnung des Enceladus[206]) zur inneren Einkehr bewogen worden. Er weist seinen Zwillingsbruder Pelorus, der ihn aufstacheln will, zurück. Pelorus stöbert nach fahnengeschlagenen Göttern, um ihnen den Rest zu geben. (123). In seiner Einbildung glaubt er:

[206]) vgl. S. 80.

„. . . . Enceladus schier, / Wenn er spricht, spricht er von mir." (125). Sein Bruder hat keine hohe Meinung von ihm: „Wärst Du nicht dumm in solchem Grade, / So wollt' ich sagen, 's wär um Dich schade. / Allein Dich blendet ein falscher Schimmer, / Und Dich verläßt Dein Dünkel nimmer" (126). Doch auch Alcyoneus bekommt Vorwürfe zu hören: „Mit Deiner Grobheit und frechem Wesen / Lenkst Du alles gar zum Bösen, / Verdarbst und hetztest jeden auf, / Trugst Deine Weisheit stets zu Kauf". (128). Bryareus kanzelt ihn tüchtig ab: „Ei, hol's der Teufel, soll ich mich quälen, / Um solchen Lump? Das sollte mir fehlen! / . . . Dein Geist tut wohl vom Teufel stammen, / Denn wo Du bist, ist auch Spektakel, / Gelärm, Geheul und Kikelkakel. / Nur am besten allzeit gebrichts, / Denn wenn er still wird, so ist's nichts." (128). Alcyoneus sucht Stallmeister zur Vernunft zu bringen, Pelorus aber hetzt, er solle „den Göttern beißen in die Beine". Der Kampf gegen die Götter sei Notwendigkeit, denn mit dem Namen des angefeindeten Gottes käme gleichzeitig der seines Widersachers auf die Nachwelt. „Nennt man uns nicht mit den Göttern zusammen, / So nennen uns nicht 'n mal die Kinder und die Ammen" (134). Wilhelm richtet bewußt einen Unterschied zwischen sich und dem Bruder auf: „Du denkst, weil Du seit je konfus, / Man mich nach Dir stets schätzen muß? / Ei, nicht also, ich glaube noch sehr, / Daß ich bin etwas mehr in Ehr'. / Nennt man uns beide, ich hört' es grade / Jüngst, so nennen sie Dich: der Fade". (125). Pelorus entwickelt seine Pläne. Er preist begeistert[207]) den Müßiggang. (141). Den Bruder schätzt er seinerseits geringer: „Denn den allzeit rüstigen Geist, / Der mich kämpfen und lärmen heißt, / Den hat er nicht wie ich empfahen, / Das sprechen alle, die ihn kennen und sahen" (141). Die anderen braucht er nur als Handlanger. Hat er seine Pläne mit ihrer Hilfe verwirklicht, so wird er sie davonjagen: „Ihnen nachrufend mit Hohngelächter: / Sonst wart ihr besser, jetzt seid ihr schlechter! / Einst tat ich euch brauchen nach meinem Sinn, / Jetzt werf' ich euch hinunter, fahret hin!" (142). Enceladus hat von dem bevorstehenden Sturm der Giganten gegen den Himmel vernommen. Er verleiht seinem Unwillen darüber unumwunden Ausdruck und verurteilt streng ein solches Verfahren. Die Giganten dürfen sich nicht auf seinen Namen berufen. Künftig will er die freche Gesellschaft schärfer anfassen. Ephialtes wird von ihm abgewiesen, ist darüber aber gar nicht betrübt. Nun sei er der Meister und werde die anderen für seine Zwecke ausnützen. Die letzte Szene stellt endlich den Sturm der Giganten gegen den Olymp dar. Sie türmen Fels auf Fels. Ephialtes und Pelorus feuern an. Die Hundemeute streitet wacker. Alcyoneus konnte trotz aller guten Vorsätze seine Natur nicht verleugnen und kämpft mit, hat sich jedoch das Gesicht verschleiert. Pelorus sieht das mit Hohnlachen: „Er trägt ihn [den Schleier] wohl aus Scham / Ha, ha! Da brauchst Du mehr als ich! / Wann werd' ich je sagen: ich schäme mich!" (154). Das Corps de Génie rückt an, unterliegt aber gegen die Giganten. Selbst Jupiters Blitze haben keine rechte Wirkung. Pelorus wird durch einen

[207]) vgl. „Lucinde".

Blitzstrahl verwundet, treibt jedoch weiter vorwärts. Ein mächtiger Wurf des Ephialtes läßt selbst Jupiter erbeben. Ein Felsen begräbt einstürzend die kleinen Giganten unter sich. Doch schon ist der Olymp an einigen Punkten erreicht. In dieser höchsten Not erscheint Silen auf dem Esel. Das unablässige Geschrei des Hyperboreischen Esels treibt die Giganten in die Flucht. Furchtbar ist die Wirkung der Kotzebue'schen Posse. Die Feinde stöhnen: „O weh! O Jammer! laßt uns fliehn – / Was hilfts uns, daß wir mutig und kühn? / Der Esel schreit, wir zittern wie Espen, / Und schwärmen fruchtlos wie die Wespen" (158, f.). Man kann freilich im Zweifel sein, ob hier nicht zugleich Kotzebue lächerlich gemacht werden soll. Jupiter behält noch einen Blitz in der Hand und möchte diesen am liebsten gegen Silen schleudern. Bryareus hält ihn davon ab: „Ei, das wär unnütz und wirklich schade! / Nützt's nicht, so amüsiert doch das Fade." (161). Da schreitet Enceladus majestätisch durchs Dunkel. Das Kampfgetümmel hat ihn geweckt. Willig öffnet ihm Jupiter die Hallen der Götter.

Anspielungen auf die literarischen Verhältnisse der Zeit sind zahlreich in den Text der „Gigantomachia" eingestreut. So finden Erwähnung unter anderem: Tiecks „Gestiefelter Kater" (39), Bernhardis „Bambocciaden" (85, uff.), die Herausgabe der Horen, des Athenäums, der Propyläen (51), die Rezensententätigkeit Bernhardis im „Archiv der Zeit" [Der Bullenbeißer in der „Arche"] (83, ff.), der Bruch A. W. Schlegels mit der Jenaer Literaturzeitung (127, ff.), die Xenien, Goethes und Schillers Balladen, „Hermann und Dorothea", „Kabale und Liebe", und so fort. Die Worte des Pelorus zum Stallmeister: „Mit dem Halsband, ob es gleich enge, / Schließt Du Dich an eine würdige Menge" (40) sind eine Reminiszenz an die Worte des Wachtmeisters zum Rekruten im siebenten Auftritt von „Wallensteins Lager". An einer Stelle (151) zitiert Ephialtes = Schiller — etwas umgewandelt — die ersten Verse seiner „Erwartung". Manche Wendungen gegen die Romantik erinnern an den „Hyperboreischen Esel", so der Hymnus auf den Müßiggang, das „liberal"-Sein (139)[208]), der Hinweis auf die „Lucinde" und auf die Athenäumsfragmente. Es ist die Rede von dem Fragment, „an welchem das Beste ist das baldige End." „Und sprech ich nur in Fragmenten gleich, / Erlang ich doch das Himmelreich", betont Pelorus. Auch „die ernhafte Bestie" (141) ist wie in Kotzebues Posse herangezogen. Das Werk hat seine Bedeutung als ein interessantes Dokument des um die Jahrhundertwende tobenden Kampfes zwischen Aufklärung und Romantik.

Der *Verfasser* der Satire ist unbekannt. A. W. Schlegel schreibt am 7. Juli 1800 an Schleiermacher: „Haben Sie die „Gigantomachia" gelesen? Es soll eine Teufelei sei, ist aber nicht recht eingeteufelt. Ich bin von dem Autor (der unstreitig Falk ist) aus alter Dankbarkeit ziemlich geschont, hingegen ist er niemandem so auf den Leib gesteuert wie Tiecken, von dem er doch in Wortspielen und sonst

[208]) vgl. S. 23.

augenscheinlich einiges gelernt hat".[209]) — Caroline schreibt in einem Briefe vom 27. April 1801 an A. W. Schlegel: „Weißt Du schon, daß die „Gigantomachia" von einem gewissen Bothe ganz gewiß ist; der Mensch muß in Berlin hausen; ich habe ihn im Berliner Archiv dann und wann erblickt".[210]) Am 1. Juni 1801 schreibt sie wieder an A. W. Schlegel: „Daß Bothe der Verfasser der „Gigantomachia" ist, hat Gries auch mit Gewißheit vom ... jungen Voß gehört".[211]) Demnach kämen als Verfasser in Frage: Falk oder Bothe. Schelling nennt einen Dritten: August Bode. — In der Anmerkung zu der vorhin zitierten Briefstelle A. W. Schlegels[212]) liegt ein Fehler vor. Von einem „erfahrenen Bullenbeißer, Rambach, dem Kritiker im Archiv der Zeit" wird dort gesprochen. Es muß „Bernhardi" und nicht „Rambach" heißen. Dieser war (mit Feßler) der Herausgeber des Journals. Schleiermacher beantwortet Wilhelms Brief am 19. Juli 1800. Er schreibt unter anderem: „Die „Gigantomachia" habe ich nur gesehen, nicht gelesen. Bernhardi ist so ehrlich, zu glauben, sie könne nicht von Falk sein, weil dieser förmlich versprochen habe, nichts anonym drucken zu lassen. Den Teufel scheinen wir doch förmlich in Pacht genommen zu haben, es will den anderen nun und nimmer gelingen".[213]) Auch hier schließt sich eine fehlerhafte Anmerkung (von Ernst Klinger) an. Die „Gigantomachia" wird merkwürdigerweise in Merkels „Briefe an ein Frauenzimmer" hineingestellt. Dort findet sich nur eine Besprechung und ausführliche Inhaltsangabe.[214]) Tieck muß von Falks Verfasserschaft überzeugt gewesen sein, denn er beginnt damals (1800) die „Bemerkungen über Parteilichkeit, Dummheit und Bosheit, bei Gelegenheit der Herren Falk, Merkel und des Lustspiels Kamäleon"[215])[216]) — Koberstein nennt als Verfasser im Anschluß an Caroline „wohl Bothe".[217]) Goedeke widerspricht sich selbst. Er schreibt die „Gigantomachia" IV, 4, S. 26, Nr. 281 Bothe zu, VII, 461, Nr. 32,1 aber Th. H. August Bode. — Haym drückt sich vorsichtig aus, denkt aber an Falk: „Falk, wenn anders er der Verfasser ist".[218]) — Gottfried Höfer sucht wahrscheinlich zu machen, daß Friedrich Heinrich Bothe der Verfasser sei.[219]) Ueberblickt man die Einstellung des Verfassers, so wird man an Wielands Urteil über den „Hyperboreischen Esel" erinnert.[220]) Die Romantiker werden geschlagen. Sie haben

---

[209]) Schleiermacher (vgl. S. 49, Anm. 109), III, 198.
[210]) Caroline, II, 111.
[211]) Caroline, II, 160, f.
[212]) S. 83.
[213]) Elstner, S. 750.
[214]) vgl. auch S. 85.
[215]) Nachgelassene Schriften, II, 35.
[216]) vgl. S. 36, Anm. 87.
[217]) Goethe-Jahrbuch VII, 1886, S. 305.
[218]) S. 812.
[219]) „Die Gigantomachia und ihr Verfasser", Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Band 6, 1926; S. 272, ff.
[220]) vgl. S. 32.

eine tüchtige Niederlage verdient. Der Sieger Kotzebue aber ist selbst unwert.

Als Rezensent hat neben der „Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek“[221]) Merkel zur „Gigantomachia“ Stellung genommen. In den „Briefen an ein Frauenzimmer“[222]) meint er: dieses „kleine Produkt“ habe „zwar als Kunstwerk keinen hohen Wert, aber doch manchen sehr glücklichen und gelungenen Zug“. Es sei „ein launiges Gemälde von den neuesten Vorgängen am Fuße des Parnasses“. Merkel verbreitert sich dann über die literarischen Verhältnisse um die Jahrhundertwende. Er gibt den Inhalt der „Gigantomachia“ wieder und urteilt: „Wie Sie [die fingierte Adressatin] sehen, hat die Fabel keinen großen Aufwand an Witz und Erfindungskraft gekostet. Es hätte sich aus diesem Stoffe etwas viel Pikanteres machen lassen, auch laufen viele Plattheiten in der Ausführung mit unter: aber manche von den vierundzwanzig Szenen in Knittelversen, die das Büchelchen enthält, ist doch mit vieler Laune geschrieben und verrät eine genaue Kenntnis aller Parteien“.[223]) Den Prolog des Esels bezeichnet Merkel als „eine herbe, in der Tat unverdiente Satire gegen Kotzebue“. Weiterhin behauptet er: „Der Ton, den der Verfasser anstimmt, ist sehr gut gewählt, und die Charakterzeichnungen geraten ihm ziemlich“. Er findet es „ganz unerklärlich, warum er [der Verfasser der Satire] auch Goethe und Schiller zu den Giganten zählt“. Bitter beklagt sich der Rezensent: „Den ärgsten Fehler aber, den der Verfasser begeht, ist, daß er sich nicht begnügt, die Toren auszuzischen, sondern auch Männer, deren Namen der Nation wert, z. T. mit Recht ehrwürdig sind, lächerlich zu machen sucht“. Und „... sonst hochachtenswerte Männer wegen dieser oder jener persönlichen Schwäche zu verhöhnen, ist der Mutwille eines ungezogenen Knaben“.[224]) Zur Verfasserfrage äußert Merkel eine interessante Ansicht: „Spaßhaft wäre es, wenn der Verfasser, wie man hier und da behauptet, selbst zu der Clique gehörte, die er verspottet. Unmöglich ist es nicht, denn es läßt sich schwerlich annehmen, daß die Glieder derselben sich nicht selbst untereinander heimlich verachten sollten“.[225])

---

221) Band 56, S. 457 und Band 58, S. 350, f.
222) I, 114, ff, Oktober 1800.
223) S. 122.
224) S. 125.
225) S. 126.

III. Geistesgeschichtliche Erweiterung.

Die „Gigantomachia" ist ein Beweis dafür, daß bereits die Zeitgenossen die literarischen Kämpfe um die Jahrhundertwende als das Ringen zwischen zwei gegensätzlichen Strömungen erkannten. Der Streit zwischen Kotzebue und der Romantik ist in der Tat mehr als ein nur persönliches Gezänk. Kotzebue verfolgt zwar seine egoistischen Absichten, wirft sich aber zugleich zum Wortführer seiner Partei, der Philistermenge, auf. Er macht aus der literarischen Angelegenheit eine weltanschauliche.[226]) Die Romantik bekämpft nicht nur den Menschen, sondern auch den literarischen Typus „Kotzebue". In dem mächtigen Bühnenbeherrscher konzentriert sich die letzte Kraft der absterbenden Geistesrichtung. So wird die Fehde zwischen Kotzebue und den jungen Poeten zum hervorstechendsten Abschnitt des gesamten Streites zwischen der Aufklärung und der Romantik. Eine erschöpfende Darstellung der geistesgeschichtlichen Polarität ist erst auf der Grundlage der Bearbeitung des Gesamtthemas[227]) möglich. Hier können nur einige Wesenszüge entwickelt werden.

Wie sah die von Kotzebue vertretene Aufklärung aus, gegen die die Frühromantik zu Felde zog? Wir können drei Perioden scheiden: eine Frühaufklärung (Gottsched), Hochaufklärung (Lessing) und die Spätaufklärung, mit der wir es zu tun haben. Wie in allen Stilzeitaltern zeigt auch hier die Spätzeit Entartungserscheinungen. Der ursprüngliche Gedanke ist umgebogen worden; widerstrebende Einflüsse haben sich geltend gemacht. Eine Lockerung, ein Absinken hat Platz gegriffen. Das Gefühl spielt eine große Rolle, ist aber mehr Koketterie als echte Empfindung. Man kämpft gegen die starren Normen des bloßen Verstandes und tritt ein für die Rechte des Herzens.[228]) Die reinen Vernunftmenschen lehnt man ab; liebenswürdig erscheinen die weichen, tränenseligen Charaktere. — Wie gelangte dieses Moment in die rationalistische Aufklärung? Der Pietismus hatte eine Gefühlslockerung gebracht. Eine neue kulturpsychologische Welle erfaßte das geistige Leben, — die Empfindsamkeit. Doch nur kurze Zeit blieb sie die herrschende Oberströmung. Bald sank sie ab — und wurde von den tieferen Schichten des literarischen Lebens willig aufgenommen.[229]) Die Aufklärung im alten Sinne hatte von der Philisterseele längst Besitz ergriffen. Nüchternheit und Beschränktheit sind ja Kriteria der Alltagspsyche. Nur ein Zug fehlte noch, um das Muster einer solchen Seele zu vollenden, die Sentimentalität. Diese brachte die abgesunkene Empfindsamkeit. Was den großen Köpfen Prinzip war, wird bei der Menge zur bloßen Mode und Aeußerlichkeit. Nicht nur gemessen und bürgerlich, steif und gravitätisch, selbstbewußt und kultur-

[226]) vgl. S. 23, S. 29, f.
[227]) vgl. S. 5.
[228]) vgl. auch S. 20, S. 29, f.
[229]) vgl. auch S. 89.

bewußt will der Philister sein, sondern es muß noch etwas „Herz", etwas Rührung dazukommen. In den Tiefenschichten des literarischen Lebens also entsteht jene Modifikation der Aufklärung, jene sensualistische, sentimentale Variante, die sich bald als Gegensatz zu der rationalistischen Tendenz der alten Aufklärung fühlt. Das ist nicht eine philiströse Empfindsamkeit, sondern eine empfindsame Philisterhaftigkeit. Dieses Gefühl ist nichts Echtes und Wahres; auch „Gefühl" ist ein Gegenstand des Wissens. Man macht ein Objekt des Tändelns daraus und schiebt die Empfindung hauptsächlich auf die Frauen ab. Gern sah man die Sache des Gemüts auf dem Theater verfochten. Gerührt gönnte der Zuschauer den armen Verirrten auf der Bühne eine Träne. Das Bewußtsein seiner überragenden Vernunft hatte er behalten, und dazu konnte er nun noch sein edelmütiges Herz ins hellste Licht rücken.

Kotzebue kam der Stimmung der Zeit vollkommen entgegen. Daraus erklärt sich sein beispielloser Erfolg. Der Vielschreiber war der unumschränkte Bühnenbeherrscher seiner Zeit. Steffens bezeugt: „Kotzebues Einfluß auf das Publikum durch das Theater war groß und entscheidend. Der schwächliche, sinnliche Reiz einer vorübergehenden Rührung, an die Stelle der echten Sittlichkeit gesetzt, wie sie mit allem Gemeinen und Niedrigen vermischt war, gefiel der Masse der höheren und niederen Stände gar zu wohl. Die Welt, aus der der Angriff gegen eine solche Armseligkeit hervorging, erschien dem Volke eine frevelhafte. Es gehörte Kühnheit dazu, Kotzebue anzugreifen".[230]) — Kotzebue ist ein leichtbewegliches Talent der schlechten Mittelmäßigkeit. Die Publikumsunterhaltung versteht er wie kein zweiter; jeden höheren Anspruch dagegen stößt er ab. Künstlerische Verfeinerung ist nie seine Sache gewesen. Edler Sinn fehlte ihm. Stück um Stück bringt er auf den Markt, jedes ein Augenblickserfolg, keines von bleibendem Wert. Er greift seine Stoffe auf, wo er sie findet und wechselt seine Vorbilder, wie es gerade die Mode vorschreibt. Familienstücke, Rührdramen, Lustspiele nach Goldoni und Holberg, Lasziviläten eigenster Art, polemische Stücke gegen Kant, Gall und andere, historische Tragödien im Schillerstil, sogar romantische Dramen[231]), alles ist ihm federgerecht. Leicht stellt er sich auf den jeweiligen Tagesgeschmack um. Es geht ihm nie um das Werk, stets um die Wirkung. Sein Bestreben ist allein darauf gerichtet, die Gunst des Publikums zu erringen. Die gröbsten Effekte sind ihm für diesen seinen Zweck recht. Mit allen Mitteln sucht er Rührung zu erwecken. Wenn die Tränenschleusen sich öffnen, sieht er sein Ziel erreicht. — Kotzebue war selbst ein weichlicher Schwächling. Er entschuldigt sich mit der natürlichen Veranlagung, der Empfindung, dem „Herzen". Das wird ihm schließlich Gesetz und tritt an die Stelle des Gewissens. Diese seine Lebensnorm überträgt er auf das Theater. Da kämpft er für die Rechte des „Herzens" und des „Gemüts" gegen die bloße Herrschaft des „Verstandes". Das moralische Recht liegt

230) „Was ich erlebte", IV, 267.
231) „Gisela"; „Der Schutzgeist".

für ihn auf der Seite der „Empfindung", der „Natur". So verkehrt er die sittlichen Grundgesetze und das ist das letzte Fundament der Unmoral Kotzebues. Die aus seiner eigenen Schwäche geborenen Begriffe macht er zu Normen des Handelns und gibt ihnen den Anschein von Idealen, für die man kämpfen müsse. Der Standpunkt des Gegners — des wahren Ethikers — wird in das Licht einer starrsinnigen, rückständigen, fühllosen Verbohrtheit gerückt. Kotzebue gibt sich die Pose eines Streiters für die wahre Humanität. So gewann er mit diesem scheinbar idealischen Bestreben die Bildungsphilister seiner Zeit. Die Verkehrung von Recht und Unrecht bringt es dahin, daß bei Kotzebue die gefallene Unschuld sogar verehrungswürdig erscheint.[232]) Dazu bringt Kotzebue in seinen Stücken Figuren an, die so überaus edel sind, daß sie in ihrer gemachten Tugendhaftigkeit direkt zu Karrikaturen werden. Doch auf das urteilslose Publikum wirkte diese verlogene Art. In der Charakterzeichnung leistet sich der Bühnenbeherrscher auch sonst die ärgsten Kraßheiten. So ist z. B. seine Gurli derart naiv, daß sie — eine Frau heiraten will.[233]) Auch in der Nachahmung anderer erlaubt sich Kotzebue grobe Geschmacklosigkeiten. Im heroischen Jambendrama Schillers fand er bei einzelnen Szenenschlüssen den Reim als besonderen Schmuck vor. Kotzebue schreibt nun in seiner „Oktavia" in solchen Fällen nicht gereimte fünffüßige Jamben sondern — Hexameter. Iffland zeigt der Menge nur das Aufklärungspublikum selbst auf der Bühne, Kotzebue aber dessen Idealbild und letzte Selbstverklärung. Er schmeichelt der Neigung der Massen. Sein eigenes Herz wußte der Zuschauer einig mit den von Kotzebue gepredigten „hochedlen" Tendenzen. Mit allen Mitteln lockt der Theaterdichter dem Publikum den Beifall ab. Wird ihm dieser zuteil, dann verkehrt er den Gesichtspunkt und nimmt den Beifall der Menge als einen Beweis für den Wert seiner Stücke. Seinen Rezensenten hält er die Gunst des Pöbels entgegen. Es ist ihm unverständlich, wie man seine Dramen verurteilen kann, da sie doch das Parterre in Begeisterung versetzen. In seiner bodenlosen Eitelkeit spielt er sich dann in die Rolle des Beneideten hinein. Jede abfällige Kritik erklärt er sich aus dem Neid seiner Gegner auf seinen Ruhm beim Publikum. — Kotzebue, der hervorstechendste Propagandist der sentimentalen Aufklärung, zieht zu Felde gegen die „Aufklärung" (im alten Sinne).[234]) Wo sich die Aufklärung im höheren Sinne noch gehalten hat, kämpft sie ihrerseits gegen Kotzebue.[235]) Betrachtet man die Aufklärung als die Lebensprinzip gewordene absolute Geltung der Vernunft, so ist sie bei Kotzebue im tiefsten Verfall, in voller Auflösung begriffen. Kotzebue bleibt im Grunde seines Wesens durchaus Aufklärer, aber in jener späten Gestaltung, die diese Stilwelle angenommen hat.

---

232) vgl. z. B. „Die Sonnenjungfrau".

233) „Indianer in England", 1. Akt, 12. Szene und 2. Akt, 6. Szene.

234) vgl. z. B. „Dr. Bahrdt", 1790; S. 46, S. 51 uff.; vgl. „Der Besuch", (gegen Kant) uff.; vgl. S. 30.

235) z. B. Huber in der „Allgemeinen Literaturzeitung".

In Kotzebue und der Romantik treten nicht nur zwei Strömungen, sondern auch zwei verschiedene literarische Schichten einander gegenüber, die Publikumsliteratur und die Kunstliteratur. Die hochkünstlerische Literatur zeigt in ihrem Ablauf einen stark bewegten Wellenschlag. Die einzelnen kulturpsychologischen Komplexe heben sich scharf voneinander ab. Alles was die Zeit bewegt, Welt- und Lebensanschauung, soziale, wissenschaftliche Tendenzen usf. finden hier ihr künstlerisches Widerspiel. In der Publikumsliteratur gehen die geistesgeschichtlichen Wellen viel flacher durch die Zeiten. Worin ist das begründet? Einmal gelangt nur ein mattes Reflexbild — oft genug entstellt und verzerrt — der ursprünglichen Lichtquelle bis in diese Tiefenschichten. Andererseits aber ist eine zähe Grundmasse vorhanden, die allzu stürmischen Veränderungen Widerstand leistet. So kommt es nur zu einem seicht bewegten Konglomerat aus dieser Grundmasse und der ohnehin schon verflachten, abgesunkenen neuen Welle. Es entsteht eine Literatur, die stets den gleichen Grundzug bewahrt, diesen aber mit den wechselnden Flittern der Moderichtung umkleidet. Die zähe Grundmasse ist das ewig gleiche Philistergemüt, das sich in Jahrhunderten nicht gewandelt hat. Dieses psychische Fundament ist sentimentale Aufklärung. Als ein bürgerliches Publikum zum erstenmal selbständig in die literarische Welt eintrat, gab es eine — wenn auch nicht sonderlich — hochgehende Welle. Da ist die Aufklärung die herrschende Oberströmung. Dann sinkt sie ab, modifiziert sich und bleibt so in der Sphäre, der sie entsprossen, die ewige Grundgestalt dieser. So ist „Aufklärung" einmal eine Stilwelle, zum anderen — abgewandelt als sentimentale Aufklärung — eine immanente Grundtendenz der literarischen Tiefenschichten. Dieses Bereich weist eine zahllose Menge von Literaten auf und hier hat auch ein Kotzebue seinen Platz.

Lebenslauf.

Ich wurde am 17. Februar 1905 als Sohn des Privatbeamten Johann Kotzur in Gleiwitz geboren. Zunächst besuchte ich die Mittelschule meiner Vaterstadt. Dann unterzog ich mich der Ausbildung zum Lehrerberuf, zuletzt am Lehrerseminar in Zülz, Kreis Neustadt OS. Dort bestand ich Ostern 1925 die Abschlußprüfung. Vom Wintersemester 1925/26 an studierte ich an der Universität Breslau Deutsch, Englisch, Philosophie und Mathematik. Im Winter 1927/28 war ich exmatrikuliert. Ostern 1928 legte ich vor dem Prüfungsausschuß des Provinzial-Schulkollegiums in Breslau die verkürzte Reifeprüfung für Realgymnasium ab. Dann nahm ich mein Studium wieder auf.

Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren: Siebs, Merker, Ranke, Brecht, Horn, Kühnemann, Hönigswald, Baur, Kneser, Radon, Hoheisel. An Seminaren und Uebungen nahm ich teil bei den Herren Professoren: Siebs, Merker, Ranke, Steller, Horn, Kühnemann, Radon. — Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Merker, von dem ich die Anregung zu der vorliegenden Arbeit empfing.

Josef Kotzur.